Mihaela Pop

Vasile Morar

ESTETICĂ CONTEMPORANĂ. DE LA TEME FUNDAMENTALE LA APLICAŢII ŞI EXPERIMENTE

editura universitătii din bucuresti

II 381. 144

Scanned with CamScanner

Mihaela Pop Vasile Morar

445.636

ESTETICĂ CONTEMPORANĂ. DE LA TEME FUNDAMENTALE LA APLICAŢII ŞI EXPERIMENTE

ALE

404139
B.C.U. IASI

editura universităţii din bucureşti

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Cuvânt introductiv 9

Partea I
Temele fundamentale ale esteticii

Capitolul I – **Statutul esteticii** 13
Capitolul II – **Atitudinea şi valoare estetică** 19
Capitolul III – **Categorii estetice** 24
Capitolul IV – **Frumosul fenomen estetic de bază şi categorie centrală a esteticii** 32
Capitolul V – **Sublimul** 40
Capitolul VI – **Tragicul** 49
Capitolul VII – **Comicul** 56
Capitolul VIII – **Conceptul de formă estetică.** 64
Capitolul IX – **Opera de artă şi momentele ei constitutive** 65
Capitolul X – **Intuiţia estetică.** 68
X.1. Intuiţia artistică şi categoriile estetice 69
X.2. Formele râsului şi natura comicului. 80
Capitolul XI – **Valoarea estetică şi teoria empatiei** 86

Partea a II-a
Aspecte ale esteticii contemporane
Estetica aplicată

Capitolul I – **Criza esteticii? Semnificaţii** 101
1. Rolul gândirii kantiene în constituirea esteticii. 107
2. Estetica, teoria artei, filosofia artei 110
3. Hegel şi „sfârşitul artei" 112

Scanned with CamScanner

Capitolul II – **Prima jumătate a secolului XX** 116
Modernitate, estetică şi criza artei 116
Modernitate sau avangardă? 119
Dadaismul 123
Ready-made 126
Disonanță, şoc, ruptură, *noul* cu orice preț 127
Influențele concepțiilor lui Marx, Nietzsche şi Freud asupra esteticii din secolul XX 128
„Dezvrăjirea artei" 136
Benjamin 136
Lukacs 138
Adorno 139
Marcuse 141
Conceptul de industrie culturală Adorno, Horkheimer. 143

Capitolul III – **Modernitate, post-modernitate, post-avangardă** 148
Noile tehnologii – modalități de valorificare în arta contemporană 152
Arta contemporană şi criza ei 156
Estetica receptării – Jauss, Burger, Menke, Wellmer 162

Capitolul IV – **Direcții actuale în estetică** 170
A. Filosofia analitică a artei 170
A1. ***Abordarea ontologică a artei*** 172
Abordări funcționaliste şi instituționale 174
Problema definiției istorice a artei. Modalități de evaluare 180
Abordări referitoare la ontologia operelor de artă 185
Identitatea operei 190
Problema „activării" operei de artă 193
A2. ***Direcția simbolistică*** 196
a) Artă, realitate şi estetică 201

Scanned with CamScanner

Percepția și reprezentarea 203
Intenția 208
Reprezentare artistică este semantică și psihologizantă . 209
Ficțiunea – Imaginația. 212
b) Creația artistică – Intenționalitatea 218
c) Critica operei de artă și estetica 229
Apreciere critică sau valorizare 237
Evaluare și interpretare. 241
B. Estetica experimentală 245
Perioadele dezvoltării esteticii experimentale 253
Metode ale esteticii experimentale 258
Comportamentul estetic 267
a) Estetica elementelor 267
b) Estetica operei de artă 269
Direcții contemporane ale esteticii experimentale.
Isaia Berlin 271
Psihologia muzicii 273

Capitolul V – **Estetica – provocări actuale** 276
Interacțiunea artei cu tehnica 282

Bibliografie 293

Scanned with CamScanner

ESTETICĂ CONTEMPORANĂ
DE LA TEME FUNDAMENTALE LA APLICAȚII ȘI EXPERIMENTE

CUVÂNT INTRODUCTIV

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

Integrarea în Comunitatea Europeană nu presupune doar o racordare economică şi tehnologică. Educaţia şi învăţământul sunt chemate deopotrivă, să se acorde tematic şi metodologic cu direcţiile continentale. Arta şi disciplina filosofică menită să mediteze asupra ei – estetica – sunt şi ele incluse în această armonizare europeană. Tocmai de aceea autorii consideră că este din plin motivabilă apariţia unui volum care să cuprindă unele aspecte şi orientări ale artei şi esteticii contemporane.

Pentru a înţelege mai bine cum s-a ajuns la acestea, autorii au considerat necesară mai întâi, o trecere în revistă a temelor fundamentale ale esteticii (clasice şi moderne) aşa cum apar ele în operele unor gânditori consideraţi reprezentativi, precum A. Baumgarten, I. Kant, GWF Hegel, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, Henri Bergson, Johann Volkelt, Platon, Aristotel, Augustin, Toma d'Aquino, K. Rosenkranz, E. Moutsopoulos la care se adaugă o serie de gânditori români printre care se numără: Tudor Vianu, Liviu Rusu, G. Călinescu, Mihail Dragomirescu, Ion Ianoşi, Petre Andrei, Lucian Blaga, D.D. Roşca. Astfel, o primă parte va conţine textele publicate deja de unul dintre autorii acestui volum în lucrarea *Estetica. Interpretări şi texte*, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2003. Este vorba de următoarele teme: Statutul esteticii, Atitudinea şi valoarea estetică; Categoriile estetice;

Scanned with CamScanner

Frumosul fenomen estetic de bază şi categorie centrală a esteticii; Sublimul; Tragicul; Comicul; Conceptul de formă estetică; Opera de artă şi momentele ei constitutive; Intuiţia estetică; Valoare estetică şi teoria empatiei. Toate acestea constituie teme mereu prezente în cercetarea esteticii iar autorii la care se apelează o dovedesc din plin.

În partea a II-a, interesul se mută pe analiza câtorva aspecte ale esteticii contemporane aplicate. Pentru o mai bună integrare în contextul epocii s-a optat pentru o iniţială prezentare rezumativă a evoluţiei gândirii artistice din perioada avangardelor şi cea post-modernă. Apoi sunt abordate două direcţii ale gândirii estetice din secolul XX: gândirea analitică şi cea experimentală.

Volumul nu are pretenţia de a oferi o imagine completă a tuturor problemelor şi a tuturor direcţiilor manifeste în gândirea estetică actuală. El vine în întâmpinarea studenţilor preocupaţi de fenomenul artistic, atât cei de la Facultatea de Filosofie cât şi de la alte facultăţi ale Universităţii precum Litere, Limbi străine, Ştiinţele Educaţiei, Psihologie, Sociologie pentru care Estetica este sau poate fi o disciplină opţională sau facultativă.

Autorii

Scanned with CamScanner

PARTEA I

TEMELE FUNDAMENTALE ALE ESTETICII

Autor: VASILE MORAR

Scanned with CamScanner

Capitolul I

Statutul esteticii

Deşi simţul comun ne spune că *Estetica* are o vechime considerabilă, totuşi, oricine este somat să răspundă la întrebarea: când s-a născut Estetica, drept disciplină teoretică având un *obiect* propriu de cercetare, metode specifice de analiză, un *sistem categorial* aparte şi o *problematică* anumită, va răspunde aproape fără să ezite că actul de naştere şi botez este dat de apariţia în 1750 a cărţii lui Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) intitulată *Aesthetica.* Următorul citat este semnificativ: *Estetica,* arată autorul german, pe urmele lui Leibniz şi Wolff, ca teorie a artelor libere, ca logică a capacităţii de cunoaştere, ca artă a gândirii frumoase şi ca artă a cunoaşterii intuitive, analogă cu cea raţională *este ştiinţa cunoaşterii senzoriale* (s.n). Se admite, de asemenea, că Baumgarten este cel ce a conferit, *demnitate* domeniului, calificat de ordin „inferior" al *cunoaşterii senzoriale.* Conştient, el însuşi, de acest fapt, Baumgarten remarca: .., „Ştiinţei noastre [Estetica] i se poate obiecta că e sub demnitatea filosofilor, şi, că produsele simţurilor, fanteziile, fabulele şi agitaţiile pasiunilor sunt sub orizontul filosofic. Răspund: Filosoful e un om printre oameni, într-adevăr, el nu consideră a-i fi străină o parte atât de întinsă a cunoaşterii omeneşti". În fapt, în raţionalistul secol al XVIII-lea, Baumgarten era, după cum semnalează K. E. Gilbert şi H. Kuhn în *A History of Esthetics,* (1953, ed. rom. 1972), un adept al proceselor lente ale raţiunii. Raţiunea îi arată că există un tip de ordine şi perfecţiune specifice şi vrednic de respect, şi, de asemenea, un câmp separat, în poezie şi cele de aceeaşi factură; că această ordine şi perfecţiune sunt

Scanned with CamScanner

poate mai puțin strălucite decât virtuțile rațiunii, dar că sunt *sui generis*, că ele impun a fi interpretate de către o disciplină independentă, că ele pot fi legate metodic într-un tot logic care e îndreptățit să aibă un domeniu independent în cadrul comunității generale a filosofiei. În acest context, distingând între „cunoașterea superioară" adică, facultatea gândirii clare și distincte și „cunoașterea inferioară", adică, „tărâmul imaginației care se referă la lucrurile individuale, unice, Baumgarten definește frumosul ca fiind *perfecțiunea fenomenală.* Este o definiție demnă de a fi remarcată și aceasta cu atât mai mult cu cât ea este însoțită de două observații extrem de pertinente: a) artele au un material unic, non intelectual și b) artele au o perfecțiune ireductibilă, deși paralelă, la perfecțiunea rațională.

Pentru a scoate cât mai pregnant în evidență principalele poziții formulate, în ultimele două secole, cu privire la statutul esteticii ca disciplină filosofică matură, ne vom opri asupra următorilor autori: Hegel, Nicolai Hartmann, Tudor Vianu, Roman Ingarden, G. Călinescu și Ion Ianoși.

Semnalăm doar ideile principale, rămânând ca analiza adâncită a acestor texte să fie făcută la seminarii. Hegel a fost ales, în primul rând pentru că a exprimat foarte clar opțiunea sa pentru Frumos ca obiect al esteticii în binecunoscuții termeni: obiectul [Esteticii] este întinsa *împărățire a frumosului*, mai exact: domeniul ei este arta și anume artele frumoase. De asemenea, Hegel a fost cel ce a propus două expresii care pot da *nume* esteticii.

Acestea sunt: *„filosofia artei"* și, mai precis, *„filosofia artelor frumoase"*. În al doilea rând, Hegel, este cel care a dat nu numai o definiție „întinsei împărății a frumosului" (*Frumosul este reprezentarea sensibilă a Ideii*) dar a și concretizat-o pe aceasta în formele de evoluție ale artei: *Simbolicul* (cu arta paradigmatică, *Arhitectura*); *clasicul* (cu arta exemplară, *Sculptura*); *Romanticul* (având drept arte reprezentative, *Pictura, Muzica* și *Poezia*). În al treilea rând,

Scanned with CamScanner

opțiunea lui Hegel pentru excluderea din „știința frumosului" a frumosului din natură, este o opțiune pe care se simt obligați, practic să o facă și alți esteticieni (de exemplu Tudor Vianu) dar din cu totul alte rațiuni metodologice. Oricum, estetica lui Hegel, solidară, în primul rând, cu postulatele sistemului său de filosofie, conține câteva idei prezente în chiar partea introductivă a *Prelegerilor de estetică*: a) frumosul și înfățișările acestuia în artă sunt demne de a fi studiate științific; b) tratarea filosofică nu este, așa cum se crede adeseori, incapabilă să cunoască esența artelor frumoase; de asemenea, c) nu există o cezură între cunoașterea științifică și tratarea filosofică: cele două sunt, în fond, două sfere sinonime; d) dacă mersul dezvoltării artistice este cel de la simbolic la clasic și apoi, la romantic, acea cu anume accentuare a *Ideii* și a *Abstractului* în fazele finale, atunci rezultă că „arta va muri".

Pentru Nicolai Hartmann *estetica este un mod de cunoaștere:* „o estetică nu se scrie nici pentru cel care creează frumosul, nici pentru cel care-l contemplă, ci, exclusiv pentru omul de cugetare". Prin urmare, ca mod de cunoaștere „și anume cu tendința autentică de a deveni o știință", estetica are drept obiect, ținuta pur contemplativă", iar *frumosul* va fi considerat obiectul universal al esteticii. De asemenea, estetica în înțelesul ei major există numai pentru cel ce ia *atitudine filosofică;* ea nu poate exista în acest anume înțeles pentru cel ce are doar *atitudine estetică*. Atitudinea estetică este atitudinea celui care contemplă și creează artistic, pe când atitudinea esteticianului este atitudinea filosofului care își ia drept obiect al său însuși atitudinea de dăruire, contemplare și cea de creație.

În gândirea estetică românească, Tudor Vianu afirmă explicit următoarele idei despre obiectul acestei discipline teoretice: a) estetica este știința frumosului artistic; b) pentru că, între frumusețea artei și frumosul din natură există o completă eterogenie, este rezonabil să considerăm doar frumosul artistic drept obiect unic al esteticii; c) frumosul natural pare a fi un element dat, pe când frumosul artistic

Scanned with CamScanner

este un *produs, o operă;* d) frumosul natural este infinit, pe când frumosul artistic este limitat; întreaga natură este frumoasă; nu la fel stau lucrurile în ceea ce priveşte arta: „o operă de artă este un popas de frumuseţe într-o lume urâtă sau indiferentă; c) interesul pe care îl deşteaptă în noi natura frumoasă – ne arată Vianu în *Estetica* sa – este un interes ce se alimentează din izvoare extra-estetice, ca de pildă, sentimentul vitalităţii" („dacă natura ne apare ca frumoasă, aceasta nu derivă din motive estetice, ci, din puterea naturii de a ne întări şi înviora, puterii ei de a modifica favorabil sentimentul cenesteziei noastre"); f) în fapt, până la urmă frumuseţile naturii sunt asimilate artei şi noi judecăm natura după *criterii* pe care le-au dobândit în contactul nemijlocit cu operele de artă.

În timp ce Vianu apreciază că estetica are un obiect clar delimitat şi limitabil şi în timp ce este încrezător în faptul că, în ultimă instanţă, estetica este o disciplină normativă, G. Călinescu, din contră, aduce câteva argumente împotriva esteticii ca disciplină ştiinţifică şi filosofică. Pentru cel ce şi-a intitulat totuşi cartea dedicată acestei problematici *Principii de estetică* (1939) a) „estetica este ... o disciplină ciudată care nu-şi cunoaşte obiectul" şi b) estetica nu are metode specifice de abordare şi analiză a fenomenelor numite „estetice" sau „poetice". Argumentul în acest al doilea caz este, în esenţă următorul: o ştiinţă are metode, şi, ca atare, dă reguli, ea normează acţiunea; or, arată Călinescu, în acest caz, „dacă s-ar descoperi norma de producere a capodoperei totul ar fi redus la industrie". Apar câteva consecinţe dintr-un asemenea punct de vedere. Prima: esteticile filosofice tradiţionale, sistematice neglijează, în ultimă instanţă, să cerceteze fenomenul viu şi dinamic al artei. Ele sunt mai degrabă perspective apriorice, şi, ca atare, nu dau seama de experienţa artistică şi estetică propriu-zisă. A doua: semnificaţia termenilor estetici şi a judecăţilor estetice nu este una descriptivă sau cognitivă, ci, doar una emoţională. În acest sens Călinescu se întreabă dacă există un criteriu pentru a

Scanned with CamScanner

stabili diferența dintre componenta psihologică (efectivă) a reacției de gust și dimensiunea estetică a acesteia. A treia consecință: dacă nu putem ști *ce* este esteticul, atunci putem totuși ști *cum* anume anumite obiecte sunt estetice sau poetice. Prin urmare, legitimitatea teoretică incontestabilă are un „*curs de poezie*" și nu o estetică apriorică, speculativă.

Pe de altă parte Roman Ingarden, abordând întreaga problematică a esteticii din unghi fenomenologic va evita dintru început să legitimeze, așa cum am văzut în cazul precedent, numai o perspectivă psihologică sau numai una particulară de tipul „cursului de poezie". Depășind din start dihotomia estetică „obiectivă" – estetica „subiectivă", Ingarden ca și Mikel Dufrenne de altfel va considera că aceste două concepte corelative, cel de *obiect estetic* și cel de *experiență estetică* însumează, în fapt, întreaga problematică a unei estetici filosofice. Explicit Ingarden afirmă că estetica trebuie să fie o disciplină filosofică care nu numai că este în postura de a le completa pe celelalte discipline de același rang dar va și „obține din partea lor completări practice și metodologice". Mai precis: mai cu seamă pentru clarificarea problemelor privind modul de existență și structura operei de artă, estetica are nevoie de ajutor din partea ontologiei generale și a teoriei valorii. De asemenea, Ingarden insistă asupra faptului că accentuarea acestui adevăr, că estetica „se cuvine" să fie o disciplină filosofică nu trebuie interpretat ca fiind o respingere a „esteticii empirice", întrucât și psihologia comportamentului artistic și a trăirii estetice și sociologia curentelor și modelor artistice, au o problematică particulară pe deplin justificată și scopuri științifice precis conturate. „Numai încercările de *a înlocui* estetica filosofică prin aceste cercetări empirice „trebuie respinse". Rezultă că, dacă punctul de plecare îl constituie în cazul esteticii filosofice, analiza întâlnirii dintre subiectul trăirii cu un obiect, îndeosebi cu o operă de artă, atunci, se poate admite că, în elaborarea conceptelor sale de bază, estetica filosofică

Scanned with CamScanner

este *independentă* față de estetica empirică. Astfel, dacă sunt delimitate precis cele două tipuri de estetică atunci estetica filosofică va cuprinde anumite domenii distincte de cercetare, ca, de exemplu: a) ontologia operelor de artă; b) ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă; c) fenomenologia actului de creație; d) relația dintre stilul operei şi valoarea operei; e) studiul estetic al valorii în conexiune nemijlocită cu trăirea estetică; f) fenomenologia trăirii estetice şi constituirea obiectului estetic; g) teoria şi critica evaluării; h) teoria sensului şi a funcțiilor artei în legătură cu viața oamenilor.

Scanned with CamScanner

Capitolul II

Atitudine și valoare estetică

Din punct de vedere metafizic atitudinea estetică face parte din cuprinsul atitudinilor umane fundamentale alături de atitudinea *pragmatică,* cea *magico-mitico-religioasă*, cea *morală*, cea *teoretic-explicativă* şi în fine, cea *interpretativ-comprehensivă*. Se admite în mod curent că atitudinea estetică nu poate fi considerată o simplă *facultate* a spiritului, alături, de pildă de voință şi gândire, care sunt, în mod indiscutabil aşa ceva. De asemenea pentru a defini valoarea estetică, în mod curent se acceptă că în cuprinsul ei omul se exprimă ca totalitate şi ca organicitate a totalității. Aceasta înseamnă că ea presupune o empatie cu un întreg care poate fi real, sau care poate fi imaginar, fabulatoriu. Oricum, de la romantici încoace se vorbeşte tot mai mult şi mai accentuat de o funcție fabulatorie a conştiinței. Atitudinea estetică ține de ceea ce se numeşte „neatenția la viață" ea fiind o specială distragere de la presiunea nevoilor vitale. În fapt, ea a şi fost definită ca o „suspendare a legăturilor cotidiene" ale omului, adică o suprimare a ceea ce este nemijlocit pentru sufletul şi spiritul omenesc. Atitudinea estetică este distinsă, adeseori, de atitudinea esteticianului. Ea ține de starea de dăruire în fața obiectului şi îi aparține creatorului şi contemplatorului. Atitudinea esteticianului aparține, după cum spune Hartmann, omului de cugetare adică filosofului care este preocupat de chiar natura acestui complex fenomen.

Scanned with CamScanner

Sunt cel puțin patru concepte subsumate conceptului de atitudine estetică: simțul estetic, interesul estetic, gustul estetic și idealul estetic. În istoria gândirii estetice Plotin este cel ce introduce conceptul de *simț intern* dându-i și o semnificație estetică. Cei care vor impune acest concept sunt însă esteticienii empiriști englezi: Addison (1672-1719) în *Plăcerile imaginației,* Shaftesbury (1671-713), Francis Hutcheson (1696-1782). Putem rezuma ideile lor astfel: a) există un *simț interior* și acesta se fundează pe cele cinci simțuri naturale ale omului, dar el, acționează integrându-le pe acestea într-o reacție spontană de apreciere valorică; b) simțul interior este pus în noi de natură și noi suntem făcuți prin structura noastră să simțim intuitiv și spontan ordinea, corespondența, simetria și măsura din lucruri, din comportare și din idei (Shaftesbury este cel ce va considera că acest simț intern nu are prea mult de a face cu simțurile propriu-zise; el este, mai degrabă o funcție atotcuprinzătoare a conștiinței. Astfel el arată că, simțul interior este legat de o „mulțumire a văzului" care trimite însă la „cauza care a generat-o" adică la armonia prestabilită a universului); c) simțul intern ca simț estetic progresează în constituția sufletului, adică este educabil: nu ochiul, vederea se perfecționează spun ei, ci privirea, nu auzul se perfecționează ci audibilitatea; d) tot ei pregătesc terenul teoretic pentru analiza filogenetic și ontogenetic a simțurilor, inclusiv a simțului estetic (de aceasta se vor ocupa Darwin, J. Marie Guyau, Karl Gross, Herbert Spencer, W. Wundt, A, Leroi-Gourhan etc.).

Acest concept a fost considerat uneori drept marginal pentru estetică, dar în ultimul timp, în cercetările de etologie s-au adus argumente suplimentare pentru a-l include în rândul conceptelor, dacă nu centrale ale esteticii, cel puțin în rândul celor principale ale acestei discipline. Oricum s-au conturat câteva concluzii acceptate din aproape toate perspectivele teoretico-metodologice: a) simțul estetic se grevează pe cel biologic dar acesta nu înseamnă că el poate fi redus întru totul doar la un simț natural. Simțul estetic este și meta-natură, după cum

Scanned with CamScanner

au consemnat doi gânditori atât de diferiţi precum Mikel Dufrenne şi Lucian Blaga; b) simţul estetic presupune existenţa unui prag senzorial minim pentru culoare, sunet, tactilitate, gustativitate, olfactivitate (problema teoretică ridicată aici este aceasta: ce raport se instituie între pragul senzorial propriu-zis al omului şi pragul sensibilităţii estetice); c) simţul estetic nu este propriu-zis un „simţ al conţinuturilor" ci el este un „simţ al formelor" externe şi interne.

Conceptul de interes estetic este definit, în modul cel mai general ca fiind cel care consemnează atitudinea activă a subiectului estetic în faţa *apariţiilor, aparenţelor, raporturilor de apariţie,* într-un cuvânt în faţa a tot ceea ce se prezintă sub aspect fenomenal conştiinţei. În orice caz, de la Kant încoace, interesul estetic este definit drept „interes dezinteresat", adică, interesul pentru obiectul însuşi, pentru obiectul-întocmai – astfel precum el există în unicitatea, fenomenalitatea şi aparenţa sa pentru subiectul receptor.

Gustul este, cel puţin în tradiţia europeană un concept central prin care putem defini atitudinea estetică. În fapt, în toate limbile europene se spune *judecată de gust* ca un echivalent al atitudinii şi aprecierii estetice. Tudor Vianu aduce argumente pentru alegerea simţului gustului în postura de semnalizator al judecăţii estetice de valorizare: a) simţul gustului are o dublă însuşire: el este un simţ diferenţiat, dar în acelaşi timp el este şi unul dintre cele mai puţin raţionalizate simţuri; b) filogenetic gustul şi-a pierdut importanţa pe care o avea, probabil, în fazele primare ale evoluţiei; c) gustul are o mare varietate determinată filogenetic, corelativ însă, raţiunea n-a putut să-l adapteze la regimul ei; d) gustul este un simţ mai spontan decât tactul şi mirosul care sunt simţuri investigatoare.

Menţionăm textul lui Mikel Dufrenne pentru definiţia gustului, intitulat *Gustul şi publicul* pentru că el depune mărturie pentru modul în care se face distincţia între temperamentul estetic şi judecata de gust. Dacă Kant apelează la aprioritatea formelor cunoaşterii, adică

Scanned with CamScanner

aprioritatea intelectului şi imaginaţiei pentru a demonstra existenţa posibilei universalizări a judecăţii estetice, Mikel Dufrenne îşi întemeiază întregul său demers pe ideea existenţei „formelor apriorice ale afectivităţii". Pentru că există o asemenea aprioritate se poate face trecerea de la componenta psihologică a gustului la dimensiunea estetică a acestuia. Devine astfel comprehensibilă celebra formulă: *a avea gust înseamnă a nu avea gusturi.*

De asemenea ne raportăm la textul *Atitudinea în faţa frumosului şi adevărului*, precum şi la *Atitudinile în faţa agreabilului şi frumosului* de acelaşi autor tocmai pentru că ambele depun mărturie pentru specificitatea atitudinii estetice în faţa atitudinii teoretice şi a celei a zonei agreabilului şi vitalului.

Pentru tema valorii estetice ne referim la texte reprezentative ale lui Tudor Vianu şi Roman Ingarden. În ce ne priveşte, considerăm că valoarea estetică poate fi definită într-un mod sintetic prin următoarele caracteristici: a) ea este cea mai generală valoare specială, în sensul că ea se realizează prin toate celelalte valori nefiind în final nici una dintre acestea; b) valoarea estetică este, în ultimă instanţă o valoare fenomenală şi nu o valoare substanţială în sensul că în cuprinsul ei contează *fenomenul* esenţial şi nu *esenţa* fenomenului, cum se întâmplă în cazul evaluării teoretice; c) valoarea estetică este o valoare dependentă *de apariţie* şi *aparenţă, de raporturile de apariţie*, după cum a demonstrat Nicolai Hatmann în *Estetica* sa; d) putem considera, pe urmele lui Tudor Vianu că nu există valoare estetică dacă nu ne plasăm fenomenologic în sfera valorii estetice; e) valoarea estetică este o valoare *subiectiv-obiectivă* (Liviu Rusu spune *coniectivă*) în sensul că există în acest caz un aport special al subiectului instaurator (formula consacrată în acest sens este aceea că nu există *obiect* fără *subiect,* iar ceea ce în gnoseologie este solipsism, în axiologia estetică este un fapt normal); f) valoarea estetică nu este reductibilă la *configuraţia* obiectului; g) valoarea estetică este întotdeauna alta în

Scanned with CamScanner

funcție de receptor, ceea ce înseamnă că ea este saturată subiectiv prin multiplicarea la infinit a martorului individual (tocmai de aceea avem o *estetică a receptării* dar nu avem o etică a receptării în sens strict, pentru că, valoarea etică nu depinde de receptarea morală; în schimb, valoarea estetică este sinonimul receptării tuturor straturilor obiectului estetic în autodesfășurarea acestuia în *experiența estetică;* h) caracteristica de nesuprimat a valorii estetice este *impuritatea* (Ion Ianoși) acesteia (impuritatea derivă din *aderența la suport* a valorii estetice; în fapt există, o *nevoie de suport,* o sete de suport a spiritului omenesc: dacă am fi spirit pur n-am avea nevoie de suport și, prin urmare nici de estetic); i) există o *relație de solidaritate* a valorii estetice cu *suportul* ei material, ceea ce este surprins excelent de către Umberto Eco în sintagma: *imanența semnificației în expresie* ; j) valoarea estetică leagă individualul de general într-un chip aparte; k) caracteristica valorii estetice este aceea de a se realiza prin *totalizare,* ea fiind precum un *organism suficient sieși;* l) în fine, valoarea estetică se poate defini numai prin raportul de fundare reciprocă a valorilor și, în acest sens trebuie cercetate, modurile de fundare ale acesteia pe valorile vitale, pe cele ale agreabilului, pe cele morale, teoretice și ale sacrului (Nicolai Hartmann).

Scanned with CamScanner

Capitolul III

Categorii estetice

Ca orice disciplină teoretică, estetica îşi formulează ipotezele, principiile şi problemele sale într-un limbaj propriu, specific, constituit dintr-un sistem concret de noţiuni, de expresii conceptuale şi de categorii. Înfrăţită încă de la început, atât în tradiţia greco-latină cât şi în cea iudeo-creştină, şi cu meditaţia *filosofică*, nu numai cu teoretizările particulare ale *poeticii*, estetica a dezvoltat, în timp, un aparat conceptual de largă generalitate referitor la ceea ce a fost denumit ca fiind *frumos, sublim, tragic, comic*, sau *formă, stil, operă, gust, imagine* ş.a. În fapt, *judecata estetică,* referitoare la un fenomen natural sau artistic, fenomen declanşator de *atitudine estetică* (la rândul ei deosebită de atitudinea teoretică, utilitară, magică, religioasă sau morală), presupune o *predicaţie specifică,* exprimată în termenii unei „specialităţi", mai mult sau mai puţin conturate şi maturizate. Oricum însă, despre articularea discursului estetic ca un limbaj profesionist putem vorbi însă, cu anumite rezerve, deoarece semnificaţia conceptelor acestui tip de discurs, nu este, de regulă, de strictă „specialitate". Despre ce este vorba? Această semnificaţie conceptuală nu se îndepărtează, în fond, radical de înţelesul în care respectivele predicate sunt utilizate într-o limbă comună, ca expresii verbale ale unor reacţii estetice trăite la nivelul lor intuitiv. Aşa se şi explică, poate, originea „adjectivală" a celor mai multe categorii estetice. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, o serie întreagă de noţiuni au fost asimilate în cuprinsul discursului estetic, printr-un transfer din alte limbaje ale

Scanned with CamScanner

cunoaşterii umane: cea a „psihologiei comune", sau a diverselor „ştiinţe particulare", a eticii, a religiei. În toate cazurile însă, termenii cei mai specifici ai acestor noţiuni, *categoriile estetice,* se redefinesc, de fiecare dată, în funcţie de două mari variabile: a) de experienţă artistică şi estetică în evoluţia ei nemijlocită şi b) de contextul filosofic în care ele sunt integrate şi resemnificate. În aceeaşi ordine de idei este de menţionat faptul că, înlăuntrul fiecărei concepţii sau viziuni estetice, limbajul vehiculat se supune unor anumite norme de organizare, care, la rândul lor, sunt şi ele, în funcţie de tipul de *modelare teoretică a obiectului estetic,* şi, de *modelare a obiectului în estetică.* Acest fapt teoretic primar a fost explicit evidenţiat de esteticieni precum, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, şi deloc în ultimul rând, de Tudor Vianu care, în acelaşi timp, afirma fără nici un echivoc: *construcţia obiectului în estetică*, adică „încercarea repetată şi neostoită de a prinde realitatea estetică în cristalizări deosebite şi la lumina unor împrejurări variate ale spiritului", nu poate fi realizată în afara unei opţiuni filosofice, care constituie un fel de supradeterminare a cadrului general în care se mişcă reflexia estetică. La rândul ei *modelarea obiectului estetic* spune, de la sine, prin intermediul limbajului categorial, ce anume este *esenţial* şi *specific,* în acest orizont de *valorizare* în care contează simţurile superioare (văzul şi auzul), sau inferioare (tactilitatea, olfacţia, gustul). În orice caz, simplificând din motive didactice întreaga problematică putem afirma câteva adevăruri elementare: a) apelul la categoriile ontologiei generale (*formă, conţinut, materie, substanţă, esenţă, aparenţă, necesitate, libertate* etc.) este *necesar* dar nu este *suficient* pentru a delimita şi defini ontologia obiectului estetic; b) obiectul *estetic,* aidoma obiectului teoretic, magic, religios sau etic, de exemplu, are un topos, o regiune distinctă în constituţia spiritului şi, în acest sens, el este legat, indispensabil de concepte şi stări precum: „apariţie", „aparenţă", „raporturi de apariţie", „fenomenalitate", (în sensul de „*fenomen*

Scanned with CamScanner

esențial" nu de „*esență* fenomenală), contemplație, „plăcere dezinteresată" ș.a.

În sensul cel mai larg al termenului, se pot defini categoriile estetice ca fiind concentrate mentale de maximă generalitate, concentrate născute în spirit din nevoia acestuia de a esențializa, clarifica, ordona, clasifica, diferenția și unifica elemente prezente în întreaga creație estetică și artistică a umanității. Strict logic, în acest înțeles, însăși categoria de *estetic* poate fi considerată drept o *metacategorie,* iar în funcție de cum anume este definit *esteticul* sunt definite apoi „particularizările", „modificările", „obiectivările" sau „concretizările" acestuia. Prin urmare, în acest plan, dihotomia primă este *estetic – non-estetic.* În acest context, strict categorial, *frumosul* poate fi considerat fenomenul estetic de bază (Nicolai Hartmann) iar toate celelalte fenomene estetice pot fi încadrate drept „prelungiri" sau „modificări" ale frumuseții. Oricum, pe de o parte, calitățile tradițional denumite „modificări ale frumosului" au fost rebotezate, mai ales în secolul al XX-lea *categorii estetice,* iar consensual s-a admis că pot intra aici, pe lângă frumosul propriu-zis, sublimul, tragicul și comicul sau, altfel spus, după alți autori, *categoriile estetice fundamentale.* Pe de altă parte însă există *categorii ale esteticii,* care, evident sunt mult mai multe decât cele legate genetic de frumos. În fapt, unii consideră că pot fi incluse aici, aproape toate adjectivele substantivate ale limbii.

De asemenea, imediat după ce în plan categorial *esteticul* a fost distins și separat de *non-estetic,* se impune clarificarea și delimitarea unui alt cuplu conceptual: *estetic-artistic.* Ceea ce a fost admis în chip neîndoielnic este faptul că, *esteticul* are o sferă mult mai largă decât *artisticul.* Oricum, ceea ce este esențial în acest raport este tocmai considerarea artisticului ca fiind un „nucleu concentrat al esteticului", sau „esteticul specializat", adică cel urmărit cu tot dinadinsul a fi atins *în* și *prin* operele de artă.

Scanned with CamScanner

Ceea ce se cuvine să spunem în acest context, este faptul că, variantelor frumosului li s-a dat şi denumirea de *categorii,* dar numai celor *mai generale.* Deşi, Kant este considerat a fi iniţiatorul acestei căi, totuşi această rebotezare s-a folosit, în estetică, mai puţin în sensul kantian decât în cel aristotelic. Oricum, ambiţia esteticienilor din secolul al XIX-lea şi al XX-lea a fost aceea de a oferi un tablou complet al categoriilor estetice şi să cuprindă în el toată sfera frumosului. Astfel, de pildă, Theodor Vischer deosebea următoarele categorii: tragicul, frumosul, sublimul, pateticul, minunatul, ridicolul, grotescul, fermecătorul, graţiosul, în timp ce Charles Lalo, găsea şi el tot nouă categorii, numai parţial însă identice cu cele ale esteticianului german: frumos, splendid, graţios, măreţ, tragic, dramatic, spiritual, comic, umoristic. Este, de asemenea, mereu amintit, în această ordine de idei, E. Souriau cu cele zece categorii: elegiacul, pateticul, fantasticul, pitorescul, poeticul, grotescul, melodramaticul, eroicul, nobilul, liricul. În orice caz s-au depus multe eforturi pentru reunirea acestor categorii într-un *sistem,* dar rezultatul binecunoscut, este acela că finalmente, fiecare estetician şi-a legitimat propriul sistem, cel mai adesea, foarte diferit de al celorlalţi. S-a ajuns, în timp, la concluzia că, este practic „imposibil să se clasifice sistematic categoriile" (Anne Souriau) stabilindu-le într-un tabel sau tablou definitiv. Argumentul principal şi cel mai important este următorul: se pot inventa mereu şi mereu alte categorii pentru că, în fond, domeniul creaţiei estetice este şi el ilimiat după cum ilimitată este şi reflexia esteticienilor.

În acest context, o poziţie demnă de a fi amintită este cea formulată de Tudor Vianu. El găseşte de cuviinţă să se oprească în faţa problemei *categoriile estetice* sau *a modificărilor frumosului,* în ultimul capitol al *Esteticii. Categoriile* sinonimizate drept *modificări ale frumosului* sunt numite „nişte *nume colective* prin care sunt înţelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă precum *frumosul* şi *urâtul, comicul* şi *umorul, graţiosul sublimul* şi

Scanned with CamScanner

tragicul". Explicit Tudor Vianu se întreabă dacă un tratat modern de estetică se cuvine să se mai preocupe de problematica categoriilor estetice. Oricum, susține el – nu există argumente solide pentru a reduce aceste categorii doar la cele șapte, cel mai des prezente în sistemele și sistematizările din spațiul german și cel francez. În fapt, impresiile pe care le primim de la artă se mai pot grupa și în alte *clase tipice*, cum ar fi de pildă, bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul. Prin urmare, numărul categoriilor poate fi *extins,* ceea ce s-a și petrecut atât la autorii germani cât și la cei francezi sau britanici, după cum el poate fi redus prin *comprimări.* În chip conclusiv, Vianu ajunge să afirme că „așa-numitele categorii estetice" țin de „conținutul eteronomic al operelor" și nu „de forma prelucrării lui estetice". În fapt, nici frumosul sau urâtul în înțelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite, sau acelea care s-ar putea adăuga într-un șir aproape de nesfârșit, nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conștiinței. Ele desemnează deopotrivă *conținuturi;* ele sunt noțiuni care se aplică materiei sau fabulației operei. Prin urmare, așa numitele *categorii estetice* stau „în afară de sfera estetică a artei".

Mult mai încrezător asupra caracterului necesar al unui examen categorial în estetică, s-a dovedit a fi, în cel de-al optulea deceniu al secolului XX, Evanghelos Moutsopoulos care a dedicat *categoriilor estetice* un studiu purtând chiar acest titlu, având și un subtitlu mai mult decât sugestiv: „*introducere la o axiologie a obiectului estetic*". În primul rând, esteticianul grec consideră că rațiunea noastră nu poate fi îngrădită, nici în ceea ce privește propensiunea ei intrinsecă de-a generaliza, și nici în ceea ce înseamnă capacitățile sale analitice. Astfel poate fi explicată, pe de o parte, atât nevoia de-a gândi categorial asupra experienței estetice și artistice cât și, justificată, pe de altă parte, multiplicarea prin analiză, aproape la nesfârșit a sistemului deschis al categoriilor estetice".

Scanned with CamScanner

În al doilea rând, Moutsopoulos subliniază că sunt necesare, pentru început, trei distincții conceptuale: *obiect, obiect estetic, valoare.* Explicit se pleacă de la următoarele premise. Din punct de vedere filosofic poate fi considerat *obiect* tot ceea ce constituie pentru conştiință un termen de referință (exterior sau interior), prin urmare şi „un termen de experiență trăită". În aceeaşi ordine de idei, *obiectul estetic* este definit ca fiind acel obiect care, întâlnit în natură sau în artă, este capabil, prin intermediul caracterelor sale sensibile să provoace *o experiență specială* (ce constă în trăirea, de către conştiință, prin corespondența acesteia cu o organizare structurală şi formală) şi un puternic sentiment de satisfacție şi de plăcere dezinteresată. În fine, dacă se admite că, acest obiect estetic – „dincolo de o imprecisă apreciere efectivă" – este, în plus, susceptibil de a i se atribui o semnificație precisă pentru experiență, adică o *valoare,* se ajunge, în mod firesc, ca prin intermediul celor trei concepte primare, să devină posibilă „constituirea întregii axiologii a obiectului estetic". Înseamnă că, obiectul estetic are acest statut dacă şi numai dacă el încorporează *o valoare.* În acelaşi timp, asemenea valori, generate de însăşi *intenționalitatea* conştiinței, nu sunt nici haotice şi nici întâmplătoare; ele se coagulează în chip firesc într-un *sistem deschis.* În acest fel, autorul amintit extrage de aici nevoia de a da un tablou al categoriilor estetice, deci de a gândi, în termenii cei mai generali, asupra acestor *obiecte* ce poartă cu ele *valori.*

Moutsopoulos nu este deloc îngrijorat de extensia prea mare a numărului de categorii estetice. În fapt, sugerează el, tot aşa cum logica modală nu trebuie să se reducă la *necesar, posibil, contingent,* ci trebuie să se lărgească astfel încât să poată da socoteală de tot ce este, în gramatică, „adverb" (fiindcă orice adverb modulează gândirea şi-i arată „modurile"), tot aşa şi gândirea categorială în estetică nu trebuie să se reducă doar la câteva adjective substantivate. De altfel, arată el, foarte multe asemenea entități dau seama atât de caracterul

Scanned with CamScanner

dinamic şi deschis al aprecierilor şi trăirilor estetice cât şi al judecăţilor şi al conceptualizărilor noastre despre acestea. În acest fel, Moutsopoulos evită să introducă ierarhizări valorice între categorii. Raţionamentul este în esenţă, următorul: categoriile estetice privesc atât arta cât şi natura, iar, ceea ce contează înainte de toate este să se determine în ce măsură un *obiect estetic,* şi, în special, un obiect artistic finit, *„a reuşit* sau nu să-şi *justifice* existenţa. De aici derivă cel puţin trei consecinţe importante de ordin metodologic: 1) categoria estetică *fundamentală* este, în fond judecarea respectivului *obiect* ca *izbutit* sau neizbutit, ca *justificat* sau nejustificat (iritarea produce îndeosebi, ratarea completă unei opere de artă nereuşite; admiraţia însă, un obiect estetic natural sau artistic"); 2) se poate conchide că, în mod greşit categoriile estetice sunt ierarhizate având frumosul drept normă; după Moutsopoulos, „mai corect ar fi să spunem că toate acestea se proiectează pe *fondul categorial* al *frumuseţii",* care constituie şi condiţia oricărui obiect esteticeşte legitim, chiar şi a aceluia în care sunt conţinute şi elemente de *urâţenie";* 3) orice agent estetic purtător de valoare „se mişcă pe fondul frumosului", dar acest fapt primar, nu implică deloc „o dispunere axiologică a categoriilor una faţă de celelalte". Soluţia propusă de Moutsopoulos este, în fond, extrem de ingenioasă. El găseşte că, sistemul categoriilor estetice este alcătuit din trei clase (*tradiţionale, determinative, finale*) dispuse în cercuri concentrice, proiectele toate pe fondul comun pe care-l constituie categoria frumosului. Schema propusă – i se pare lui – prezintă avantajul de-a se preta la orice amplificări, ea fiind deschisă oricărei completări cerute de dinamica obiectului şi a valorii estetice. Iată, în formă concentrată argumentaţia: „această clasificare corespunde şi realităţii estetice, în măsura în care acelaşi obiect estetic sau aceeaşi dispoziţie estetică a conştiinţei, aflată la baza obiectivării, poate fi caracterizată de mai multe categorii din clase diferite. Astfel, de exemplu, «Pluta Meduzei» de Gericault este, în acelaşi timp, operă

Scanned with CamScanner

picturală, dramatică, de coşmar, respingătoare, istorică, anecdotică şi romantică. Tot astfel, «Macbeth» de Shakespeare este o operă *teatrală, tragică, sublimă, elisabetană*". De asemenea, dezvoltând principiul inexistenței unei ierarhii între categoriile estetice (acceptat, de pildă, şi de E. Souriau) Moutsopoulos arată că, se cuvine, totuşi, să se recunoască şi faptul că, în ciuda antonomiei şi autosuficienței lor (şi în pofida faptului că toate se proiectează pe un fond al frumuseții), categoriile estetice formează aceste trei grupe de înrudire, şi se împart în clase mai ample „întocmai ca şi categoriile kantiene ale intelectului".

În fond, estetica filosofică trebuie să dea un răspuns pertinent asupra acestei fundamentale întrebări: dacă trăirile, obiectele şi valorile estetice au extrem de multe nuanțe şi grade, atunci, nu se impune oare în mod necesar, ca şi gândirea conceptuală să marcheze această multitudine de nuanțe şi grade printr-un corespunzător sistem de categorii?

În estetica fenomenologică, este prezentă o poziție aparte asupra a ceea ce este denumit tradițional *categorie estetică,* (în acest caz printr-un apel la conceptul de *obiect estetic*) Mikel Dufrenne lămureşte, în această anume viziune, relația dintre *categorie* în sens generic şi *categorii afective*. Pentru autorul *Fenomenologiei experienței estetice,* există nu numai categorii apriorice ale intelectului în sensul kantian al termenului ci şi categorii apriorice ale efectivității. Reacțiile estetice specifice de tragic, sublim sau comic, n-ar fi posibile fără existența acestor cadre apriorice ale efectivității omeneşti.

Scanned with CamScanner

Capitolul IV

Frumosul - fenomen estetic de bază şi categorie centrală a esteticii

Primul fapt teoretic care este acceptat în chip aproape unanim cu privire la frumos este acesta: dintre toate noţiunile estetice care au primit statutul de categorii fundamentale, deci de noţiuni având un grad maxim de generalitate, este singura *pur* estetică, exclusiv estetică. După cum s-a observat de nenumărate ori, *sublimului* îi este inerent ataşată o cotă de eticitate (de unde formula devenită aproape curentă, „sublimul este cea mai etică dintre toate categoriile estetice"), iar *tragicul* şi *comicul*, nu sunt reductibile doar la apariţie şi aparenţă; ele sunt *şi* în viaţă, prin urmare, nu sunt fenomene *pur* estetice şi *numai* estetice.

Al doilea fapt: ceea ce este *frumosul* pentru noi astăzi, elinii numeau *Kalón*, iar latinii – *pulchrum*. Acest ultim termen a dispărut în latina renascentistă, lăsând locul unui cuvânt nou *bellum* (de la „*bonum*", diminutivat „*bonellum*", abreviat – „*bellum*") devenit în italiană „*bello*", în franceză – *beau*, iar în engleză *beautiful*. În română s-a păstrat termenul *frumos* în care se recunoaşte uşor latinescul *formosus*. În orice caz, ceea ce este important este faptul că şi-n limbile vechi şi-n cele actuale sunt şi substantive şi adjective derivate din aceeaşi rădăcină: *Kallós* şi *Kalon*, *pulchritudo* şi *pulcher*, *bellezza* şi *bello*, frumuseţe şi frumos. De asemenea, se ştie că grecii utilizau adjectivul substantivat *tó Kalon* pentru *frumuseţe*, iar „*Kallós*" l-au păstrat pentru noţiunea abstractă, pentru *frumos*.

Scanned with CamScanner

Al treilea fapt semnificativ: teoriile despre frumos în spaţiul culturii greco-latine şi iudeo-creştine au „operat" – după cum afirmă şi dezvoltă pe larg acest raţionament Wladyslaw Tatarkiewicz în *Istoria celor şase noţiuni – nu* cu o singură noţiune, ci cu trei noţiuni diferite: 1. frumosul în sens larg – etic şi estetic totodată (*Kalokagathon*); 2. frumosul cu semnificaţie exclusiv estetică, adică ceea ce suscită şi provoacă trăiri estetice faţă de *culoare, sunet, gândire* (această noţiune despre frumos este cea care a devenit, cu timpul, noţiunea de bază a culturii europene) şi 3. frumosul în sens estetic, dar limitat doar la domeniul vizual (în acest sens, frumoase puteau fi doar *forma* şi culoarea).

În orice caz, acest fapt este important şi pentru că putem distinge între *o teorie* cu privire la frumos şi *o definiţie* dată frumosului. Se poate accepta astfel că, atunci când se spune că frumosul e „ceea ce place când e privit", noi dăm *o definiţie* frumosului, iar atunci când spunem, de pildă, că „frumosul constă în alegerea proporţiilor, în dispunerea adevărată a părţilor, în fapt, în mărime, calitate şi cantitate şi-n raportul lor reciproc", atunci formulăm *o teorie* despre frumos. În primul caz, o definiţie ne va spune cum *se recunoaşte* frumosul, iar în cel de-al doilea, o teorie cere explicit să spunem cum *se explică* frumosul. O atare *teorie* pe cât de cuprinzătoare, pe atât de longevivă cu privire la frumos este numită de acelaşi estetician „*Marea teorie*". Cei ce-au iniţiat-o au fost pitagoreicii, dar ea a străbătut după aceea timpurile, rămânând aproape nemodificată până în secolul al XVII-lea european. Ea are, totodată, calitatea că se aplică şi plasticii şi muzicii deopotrivă. Elementul esenţial al acestei teorii îl constituie ideea de proporţie, cea de simetrie şi cea de armonie. Astfel, frumosul apare numai în obiectele în care părţile se raportează unele la altele ca numere simple. Mai precis: justa alcătuire şi concordanţa tuturor lucrurilor compuse provin din cele cinci proporţii cuprinse între cele patru numere simple (1, 2, 3, 4). O atare teorie se aplică şi este recognoscibilă în

Scanned with CamScanner

sculptura şi arhitectura clasică grecească, iar Vitruviu în celebrul său *Tratat despre arhitectură* consfinţeşte şi pentru latini *canoanele* ataşate acesteia. Oricum, Sfântul Augustin va fi cel care va da formula paradigmatică a Marii Teorii: „Numai frumosul place; în frumos – formele; în forme – proporţiile; în proporţii – numerele". Se consideră, de asemenea, că sunt câteva teze conexe Marii Teorii: 1. caracterul *raţional* al frumosului; 2. caracterul *cantitativ* al frumosului; 3. caracterul *obiectiv* al frumosului; 4. dimensiunea *metafizică* a frumosului (afirmată şi de pitagoreici şi de Heraclit, dar şi de stoici şi de gânditorii creştini).

În *Symposion*, Platon surprinde şi defineşte tocmai acest caracter *obiectiv* şi nu subiectiv al frumosului, *absolut* şi nu relativ *transcendent* şi nu imanent al acestuia, atunci când afirmă: „un frumos ce trăieşte de-a pururea, ce nu se naşte şi piere, ce nu creşte şi scade; ce nu-i într-o privinţă frumos, într-alta urât; câteodată da, alteori nu; pentru unii da, pentru alţii nu. Frumos ce nu se-nfăţişează cu faţă, cu braţe sau cu alte întruchipări trupeşti, frumos ce nu-i cutare gând, cutare ştiinţă; ce nu sălăşluieşte în altă fiinţă decât sine; nu rezidă într-un vieţuitor, în pământ, în cer, sau oriunde aiurea; frumos ce rămâne el însuşi întru sine, pururea identic sieşi ca fiind de un singur chip; frumos din care se împărtăşeşte tot ce-i pe lume frumos, fără ca prin apariţia şi dispariţia obiectelor frumoase, el să sporească, să se micşoreze ori să îndure o cât de mică ştirbire". Înseamnă că astfel definit, ceea ce e frumos nu e frumos în funcţie de altceva, ci este frumos în eternitate şi pentru sine.

Se înţelege că sofiştii au fost cei care s-au îndoit tocmai de valabilitatea acestor caracteristici ale frumosului şi ei, din contră au insistat asupra caracterului subiectiv, relativ, şi imanent al aprecierilor estetice şi artistice. În mod deosebit, dubii serioase asupra valabilităţii Marii Teorii pot fi sesizate chiar la Socrate. Astfel, potrivit lui Xenofon (*Memorabilia*, III, 8, 4) după Socrate, care-i răspunde lui Aristip,

Scanned with CamScanner

există un frumos care nu constă în proporţii, ci în corespondenţă, sau în acordul obiectului cu ţelul sau menirea sa: „Într-un cuvânt, tot ce poate fi folositor e bun şi frumos cu privire la folosinţa ce o putem trage din el. – Dar, şi coşul de dus gunoiul e un lucru frumos. – Da, fireşte, şi un scut de aur e urât dacă unul e bine făcut pentru serviciul la care îl întrebuinţăm, iar celălalt nu. – Aşadar, spui că aceleaşi lucruri pot fi frumoase şi urâte în acelaşi timp. – Da, se înţelege, şi pot fi şi bune, şi rele... ceea ce e frumos pentru alergare nu e pentru luptă şi de-a-ndoaselea; într-un cuvânt, lucrurile sunt bune şi frumoase pentru întrebuinţarea la care ne slujim de ele şi sunt urâte pentru serviciul la care nu se potrivesc". De asemenea, şi stoicii, întrebuinţând două accepţii asupra frumosului (*a*. frumos este ceea ce este perfect proporţionat şi *b*. frumos este ceea ce e adecvat perfect menirii sale), au formulat şi ei, implicit, îndoieli cu privire la valabilitatea universală şi necondiţionată a Marii Teorii. În orice caz, se acceptă astăzi ideea că Plotin este cel ce-a adus cele mai articulate semne de îndoială asupra caracteristicilor frumosului, aşa cum este acesta văzut în grila pitagoreică şi cea platoniciană. Plotin pleacă de la constatarea existenţei unei forme interne (*to* endon eidos). În acest context, el formulează două teze. Prima: noi ne delectăm numai întru spirit, numai el e frumos; lucrurile materiale sunt frumoase doar în măsura în care sunt pătrunse de spirit. A doua: frumosul depinde de *strălucire*. Prin urmare, nu simetria este sursa frumosului, ci ceea ce luminează simetria, adică forma internă, sufletul. Pentru Plotin, frumosul nu depinde de simetrie şi pentru că, dacă ar fi aşa, atunci ar rezulta că frumoase sunt doar obiectele complexe. Or, arată el, frumosul este prezent şi-n lucruri simple, precum culoarea, un sunet izolat, fulgerul, aurul sau soarele. De asemenea, dacă frumosul ar depinde de proporţii, atunci faţa ar fi întotdeauna frumoasă la cei mai mulţi oameni. Frumoasă însă este expresia, iar expresia nu-i neapărat produsul simetriei şi proporţiei, ci ea este reflex al formei interne. În al treilea rând, frumosul nu poate consta în

Scanned with CamScanner

potrivire, deoarece remarcă Plotin, există şi „potrivire în rău". Or, potrivirea în rău nu-i niciodată frumoasă. În fine, pentru autorul *Eneadelor*, frumosul nu-i *o relaţie*, ci *o calitate*. În orice caz, mult mai târziu, în Renaştere şi după aceea, se produce *o limitare* a domeniului cuprins în Marea Teorie cu privire la frumos. Astfel, teoretizarea, mai ales sub impactul manieristicilor, a două categorii noi, *subtilitatea* şi *graţia*, evidenţiază şi mai pregnant faptul că semnificaţia acestora este destul de îndepărtată de accepţiile frumosului, aşa cum au fost acestea definite, de pildă, la pitagoreici, la Platon sau la Vitruviu. În fapt, modificările care se produc în conţinutul noţiunii de frumos sunt indisolubil legate, pe de o parte, de schimbările în sensibilitate, care la rândul lor au condus la apariţia romantismului. Pe de altă parte, empirismul filosofilor, mai ales al celor britanici, a scos în evidenţă câteva idei noi. Astfel, Addison (1712), Hutcheson (1725) sau David Hume (1757) s-au interogat explicit, nu de ce proprietăţi ale obiectului depinde frumuseţea, ci de ce proprietăţi ale minţii noastre depinde frumuseţea lucrurilor. În mod curent, acum, în preromantism, se vorbeşte tot mai mult despre faptul că oamenii posedă „un simţ distinct al frumosului", de un simţământ al frumosului dat în imaginaţia şi-n gustul nostru. În acest sens, Hume, empiristul sceptic prin excelenţă, nu ezită deloc să afirme că frumosul nu este o proprietate a lucrurilor însele. După el, frumosul există în „mintea care observă obiectele, iar fiecare minte observă o frumuseţe diferită". Oricum, Immanuel Kant este cel care va aduce clarificările cele mai importante în privinţa definirii naturii frumosului. Două asemenea clarificări sunt mai mult decât importante, sunt *esenţiale*. a) toate criteriile despre frumos sunt *individuale*; b) frumosul este confirmat de fiecare obiect luat în parte şi el nu poate fi închegat în confirmări generale. Caracterele frumosului după Kant sunt: a) ceea ce place în mod universal fără concept; b) ceea ce place în mod dezinteresat; c) ceea ce reprezintă o finalitate fără scop.

Scanned with CamScanner

Înainte chiar de afirmarea deplină a axiologiei la început de secol XX s-a produs o glisare a interesului de la cercetarea caracteristicilor frumosului la analiza amănunțită a *trăirii estetice*. Conceptul de empatie, de einfühlung, de intropatie teoretizat, de pildă, de Visher și Lipps, prin conținutul său spune mai mult despre natura trăirii estetice decât despre esența unei noțiuni tradiționale de frumos.

Oricum, în istoria de două milenii a gândirii estetice (înțeleasă în sens larg), s-a trecut de la noțiunea generală de frumos, de la frumosul metafizic la noțiunea clasic-clasicistă a frumosului. Aceasta a intrat în criză, și faptul este evident în felul în care romantismul de început de secol XIX a impus sublimul în prim planul categoriilor estetice. În aceeași ordine ideatică, se poate afirma că s-a trecut de la evidențierea *frumuseții lumii* la ideea *frumosului din artă*, s-a produs, prin urmare, trecerea de la o teză metafizică la concretizarea și obiectivarea ei. În toată această perioadă s-a trecut, de asemenea, de la frumosul *priceput* prin intelect la cel *perceput* prin simțire, iar obsesiva căutare a unui caracter obiectiv al frumosului a fost părăsită, încet, dar sigur, pentru o obsesie de semn contrar: frumosul este eminamente subiectivitate. De aici și până la afirmarea, în cadrul esteticii fenomenologice, a ideii, conform căreia obiectul estetic (frumosul) este corelatul experienței estetice, n-a mai fost decât un pas. Nicolai Hartmann, Roman Ingarden sau Mikel Dufrenne vor adânci interpretativ tocmai o asemenea viziune despre natura valorii estetice, a frumosului, în sensul cel mai larg al termenului. Mai mult, după maturizarea deplină a axiologiei și după ce în chip firesc frumosul a fost cercetat din unghiul valorilor (natura valorii estetice, relațiile esteticului cu celelalte clase și tipuri de valori etc.), s-a ajuns la o concluzie extrem de fertilă din punct de vedere metodologic: *frumosul este sinonim cu valoarea estetică*. Un asemenea punct de vedere este susținut de Liviu Rusu în *Logica frumosului* (1946). Pentru autorul român, valoarea estetică, frumosul face parte din rândul valorilor *dignitative* alături de *adevăr*,

Scanned with CamScanner

ca valoare centrală a domeniului cunoaşterii, şi alături de *bine*, ca valoare centrală a domeniului etic. În timp, însă, ce binele şi adevărul sunt valori *heterotelice* şi *transgrediente*, frumosul este o valoare *autotelică* şi *imanentă*, după cum s-a arătat deja.

În ceea ce-l priveşte pe Nicolai Hartmann, acesta susţine că frumosul este „obiectul universal al esteticii" şi-n acest sens, el răspunde obiecţiilor aduse acestei afirmaţii de principiu. Aceste obiecţii erau: a) ceea ce se atinge în realizările artistice nu este întotdeauna frumosul; b) că ar exista genuri întregi ale valabilităţii estetice care nu se reduc la frumos; c) că estetica are de-a face şi cu urâtul. În fond, arată Hartmann, sunt argumente tari pentru ca „să ne menţinem la *frumos* ca valoare estetică fundamentală şi să îi subsumăm tot ce e reuşit şi plin de efect în artă". Alături de frumos, după Hartmann, stă sublimul (în fapt, o prelungire augmentativă a frumosului), precum şi alte *calităţi estetice*, precum graţiosul, emoţionantul, fermecătorul, comicul, tragicul şi altele. Dacă se pătrunde în domeniile particulare ale artelor, se va găsi o bogăţie şi mai specializată de calităţi ale valorii estetice. Oricum, arată Hartmann, dacă se lasă la o parte vocabularul extraestetic, rămân două semnificaţii ale frumosului, una în sens larg şi alta în sens restrâns. În sens larg, frumosul, înţeles ca ceea ce are în genere valabilitate estetică, este sinonim cu o categorie universală a valorii estetice, sau altfel spus, frumosul în această accepţie strict estetică, trebuie înţeles ca un concept suprem al tuturor valorilor estetice. În sens îngust, frumosul stă în *opoziţie* cu sublimul, tragicul, graţiosul, comicul etc. Cele două sensuri nu trebuie amestecate şi principala grijă ar trebui să fie de-a le menţine separate odată ce sunt întrebuinţate. Hartmann ia drept bază a concepţiei sale în estetică, sensul larg. Acesta, afirmă el, fără a se lăsa loc nici unui dubiu „urmează să fie menţinut chiar şi acolo unde *genurile speciale* ajung pe primul loc. Acestea apar atunci ca *specii* ale frumosului. Mai mult, există în acest caz şi avantajul deloc de neglijat, şi deloc fără importanţă practică,

Scanned with CamScanner

„că cel mai curent concept estetic este ridicat pe treapta de concept fundamental", iar grija de-a elabora un concept suprem, construit în mod artificial, devine de prisos.

În gândirea estetică autohtonă, Ion Ianoşi păstrează, pe de o parte, indicaţia metodologică a lui Liviu Rusu – frumosul trebuie şi poate fi înţeles ca sinonim cu valoarea estetică. Într-o atare viziune largă, cuprinzătoare, acesta este definit drept „cea mai generală valoare specială", în sensul că, tot ceea ce interesează simţurile „inferioare" (teoretice) şi cele superioare, „teoretice" (văzul şi auzul) poate deveni, în principiu, estetic (frumos). Aceasta, pe de o parte. Pe de altă parte, în ipostaza deplinei sinonimii dintre frumos şi valoarea estetică, se poate accepta următoarea definiţie-caracterizare: frumosul este „*concretul semnificativ*, cu condiţia ca *maximala semnificaţie* să fie perfect contopită, *cu* şi topită *în maxima concreteţe*". În fapt, remarcă Ion Ianoşi, frumosul sinonim cu valoarea estetică prezintă o deosebire calitativă faţă de toate celelalte clase şi tipuri de valori; numai frumosul trimite obligatoriu la fenomenalitate, la apariţie şi aparenţă, la raporturi de apariţie. „Toate celelalte valori sunt, dimpotrivă, substanţiale, numai trecător şi incidental „exemplificate" *prin* şi *pe* fenomen. Actul esenţial al cunoaşterii lor se reduce la cunoaşterea esenţei lor. Esenţiale în cazul valorii estetice – de aceea, şi în cazul artei – sunt însă tocmai aparenţa şi apariţia, independent de care esenţa nu există şi nu poate fi gândită. Gândim, propriu-zis, toate celelalte valori, cu sprijinul facultăţilor noastre intelectual-teoretice; singura pe care o gândim simţind-o, o înţelegem trăind-o, a cărei adâncime o surprindem la suprafaţa ei concret desfăşurată şi concret dimensionată, singura pe care o gândim vizual, auditiv, tactil, gustativ, sensibil – este valoarea estetică", este frumosul.

Scanned with CamScanner

Capitolul V

Sublimul

În mod tradițional sublimul, drept categorie estetică este tratat imediat după frumos. Există, desigur, motive adânci, atât de ordin teoretic cât şi istoric pentru această anume consecuție. În fapt, chiar analiza dihotomică a celor două categorii, atât la începuturile teoretizării cât şi, mai ales, în perioada modernă, prin Edmund Burke, Immanuel Kant sau Schiller, spune de la sine, foarte mult despre puternica apropiere a frumosului de sublim şi a sublimului de frumos.

Într-o oarecare măsură şi apelul la etimologie este lămuritor atât pentru apropierile cât şi pentru diferențierile (până la apoziție) ale semnificațiilor categoriilor amintite. Se ştie, astfel că, în Grecia antică, într-o fază târzie a acesteia, adjectivul *megaloprepes* a ajuns să desemneze un fel de a fi înalt, mai ales în ceea ce priveşte *stilul.* Forma substantivată era *megaloprepeia.* Termenul însă care va face carieră va fi *hypsos* şi el se va impune oricum prin chiar titlul faimosului tratat anonim *Peri hypsous* (sec. I d.Chr.). Substantivul *hypsos* indică, mai direct, depărtarea sau înălțimea, iar prin extensie, sugera, un mod de ființare elevată, fie a lumii, fie a omului. Aceste semnificații sunt prezente şi în latină unde avem grupul înrudit de termenii: *sublimus, sublimitas, sublime, sublimo, sublimus,* ş.a.m.d. Pentru semnificația strict estetică o formă adverbială, *sublimen,* se va dovedi a fi extrem de importantă. Prin cei doi compuşi, *sub* şi *limen*, se sugerează, alăturarea, oarecum paradoxală, a două lucruri contradictorii; ceva aflat dedesubt (*sub*) cu ceva aflat deasupra (*limen*). *Sublimen* indică un efort ajuns „până

Scanned with CamScanner

sub pragul (de sus)" al unei uşi, iar prin extensie, a ajuns să semnifice un efort care năzuieşte să atingă pragul de sus al oricărei situaţii. Prin urmare se trece de la ceea ce este *înalt*, la modul propriu, la ceea ce este *elevatul*, *măreţul, grandiosul*, în sens figurat.

De asemenea, o cercetare istorică, chiar sumară, ne va evidenţia strânsa legătura a celor două categorii. Astfel, majoritatea istoricilor esteticii (K. E. Gilbert, H. Kuhn, dar şi W. Tatarkiewicz) susţin că există temeiuri pentru a-l considera pe Platon drept cel care în *Lysis, Symposion, Menon* sau *Fedon* ar fi redeschis frumosul spre sublim, în fapt, „spre un frumos mai mult decât frumos, şi demn de-a fi numit cu timpul, altfel". Astfel, *Lysis* aproximează frumosul ca „alunecos", ca ceva care „ne scapă şi fuge de noi". De asemenea, în *Symposion* treptele iniţierii, frumuseţea fizică, cea morală, cea a cunoaşterii şi cea absolută presupun năzuinţa către înţelepciune care, la rândul ei implică prezenţa unor „gânduri şi vorbe frumoase, măreţe". În acelaşi context este citată mereu, notaţia din *Fedon* despre Socrate, cel din ajunul morţii, care naşte în sufletele celor din preajmă „un amestec cu totul neobişnuit de plăcere şi în acelaşi timp de durere". Sau, tot aici, elogiază, la antipodul corpului trecător, a sufletului nevăzut, nemuritor şi înţelept, „o esenţă mult mai divină decât o armonie". În fine, *Legile* disting între un frumos uşor, o artă moderată, mai degrabă *feminină*, şi, un frumos grav, o artă mare, ce ţine prin măreţie (*to megaloprepes*) de „firea *bărbătească*".

La Aristotel, implicite consideraţii, despre ceea ce, cu timpul, avea să semnifice sublimul şi sublimitatea, avem în descrierea însăşi a stării de *catharsis*, ca purificare, ca sublimare şi înnobilare a pasiunilor prin intermediul sentimentului de milă. De asemenea, în consideraţiile sale retorice, el analizează implicit sublimul atunci când pare a sugera că există cel puţin două stiluri şi când observa că lucrurile simple nu se cuvin a fi exprimate în „stil ales", după cum, nici lucrurile importante şi grave, nu se cade a fi exprimate prea simplu.

Scanned with CamScanner

Oricum, explicite deja semnificaţii asupra sublimului sunt formulate, mai ales, la retorii latini Cicero în *De oratore* şi *Orator* şi Quintilian, în *Arta oratorică*. Astfel, Cicero stabilind celebra, după aceea distinţie, între genul umil, genus mediocre şi genus grande îl va caracteriza astfel pe cel din urmă: „maiestos, bogat, *sublim*, eclatant". La rândul său, Quintilian distingând între stilul *atic* şi cel *asianic*, primul, fiind „cizelat şi fin", având „gust" şi caracterizat prin „măsură", iar cel de-al doilea, fiind exagerat, emfatic, umflat şi steril, va opta el însuşi pentru stilul aticist. Asemenea caracterizări dihotomice se vor dovedi extrem de fertile peste timp, ele fiind recognoscibile, de exemplu, atât la un teoretician al artei ca René Hocke (*Manierismul în literatură*), cât şi la un estetician ca Tudor Vianu (în *Manierism şi asianism)*. În fapt, până la urmă, în sens *tipologic*, stilul aticist este sinonim cu stilul clasic, conservator, patronat de categoria *frumosului,* iar stilul asianic, este echivalentul stilului modern, novator, aflat sub cupola categoriei *sublimului.* De asemenea, Quintilian, va fi mereu evocat pentru că a introdus ideea unei *stilistici sublime* („Deci, totul în discurs să fie mare nu exagerat; *sublim*, nu abrupt, curajos nu temerar; sever, dar nu trist; grav dar nu greoi; vesel, nu luxuriant; plăcut, nu neînfrânat; grandios, nu emfatic") care va fi adeseori amintită în apoziţie cu stilul şi stilistica clasic clasicistă teoretizată de Boileau în *Arta poetică*, şaptesprezece secole mai târziu.

În mod curent, în ultimul timp, se consideră că, în celebrul *Tratat despre sublim* din sec. I, atribuit pe nedrept, multă vreme lui Longinus, sunt prezente argumente, mai consistente, decât la retorii romani, pentru o analiză categorială a sublimului. Oricum, în substanţă, ceea ce se spune despre sublim în *Peri hypsous*, este mai aproape şi mai înrudit cu susţinerile lui Platon şi Aristotel decât cu consideraţiile stilistice ale lui Cicero sau Quintilian. Câteva precizări, sunt, prin ele însele, lămuritoare pentru dimensiunea şi semnificaţia metafizică şi estetică a textului *Tratatului*. Astfel, este citată, *Cartea Facerii*, este prezentă,

Scanned with CamScanner

de asemenea, o venerație pentru Moise și Homer, iar, din Homer, interesul, se îndreaptă, perfect justificat, pentru Iliada și nu pentru Odiseea. În același timp, în *Tratat* (din care s-au păstrat numai 3/5) formula „să ne hrănim sufletele, pe cât cu putință, cu tot ceea ce e mare, și să le facem, oarecum, mereu grele de gânduri înalte", a fost interpretată ca exprimând și semnalând nevoia paradigmatică a sufletului omenesc de sublim, de noblețe și grandoare sufletească. Formula aceasta rimează, perfect, de exemplu cu ideea de bază a lui Nicolai Hartmann din *Estetica*: „sublimul este ... acel frumos care vine în întâmpinarea *nevoii omului* de «măreție», de ceva «care ne depășește», și în același timp, învinge fără efort obstacolele temerii și meschinismul omenesc în noi". De asemenea, însăși „încheiera" Tratatului într-o notă lucid pesimistă, spune foarte mult despre modernitatea viziunii despre sublim: „tot ce e mare și nobil se vestejește și piere, și nu mai are căutare dacă vor crește cele vremelnice, ... iar, atunci, v-ar fi lăsate în părăsire cele nemuritoare din sufletul lor".

Tratatul definește sublimul în legătură directă cu starea de copleșire a sufletului, iar apariția lui constă într-o „desăvârșită înălțime a expresiei". Sunt identificate cinci izvoare, cinci surse ale sublimului: a) noblețea și măreția gândurilor, adică „fericita îndrăzneală în idei"; b) pasiunea năvalnică și însuflețită (patosul); c) „formarea de figuri (de cugetare și de cuvinte"); d) „expresia nobilă" – alegerea cuvintelor potrivite; e) „așezarea și legarea cuvintelor după demnitatea și măreția lor".

„Adormirea" interesului pentru sublim cuprinde șaptesprezece veacuri, iar ironia dezvoltărilor spirituale face ca, Boileau traducătorul în franceză (1674) al anticului *Tratat* dar și autor în același timp al *Artei poetice* -, care preamărea clasicul și frumusețea armonioasă, echilibrată, măsurată, perfectă -, să provoace, în acest fel, prin popularizarea ideilor despre sublim, „un veritabil act de sinucidere" (Ion Ianoși) pentru arta și programul clasic – clasicist. Însă cel mai răsunător text teoretic despre sublim în perioada următoare de până

Scanned with CamScanner

la Kant îi aparţine lui Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime und Beautiful* (1757). El introduce şi menţine pe tot parcursul cărţii sale schema dihotomică frumos-sublim pe care o argumentează dintr-o perspectivă empiristă. Astfel, *temeiul* frumosului este considerat a fi dragostea, „societatea sexelor", adică sentimentele de simpatie, imitaţie, ambiţie (emulaţie). În schimb, *temeiul* sublimului este instinctul de conservare. Frumosul semnalează „graţia", „eleganţa", „netezirea", „potrivirea", „armonia", în timp ce sublimul semnalează empiric „o spaimă încântătoare" şi face apel la „consideraţia de sine". Iată un exemplu de caracterizare dihotomică a frumosului şi sublimului: „obiectele sublime sunt vaste ca dimensiuni, cele frumoase sunt relativ mici; frumuseţea trebuie să fie netedă şi lustruită; măreţia trebuie să fie aspră şi neglijentă; frumosul trebuie să evite linia dreaptă, dar să devieze pe nesimţite de la aceasta; în multe cazuri măreţia iubeşte linia dreaptă, iar când deviază de la ea, abaterea este bruscă de multe ori; frumuseţea nu trebuie să fie obscură; măreţia trebuie să fie întunecată şi sumbră; frumuseţea trebuie să fie uşoară şi delicată; măreţia trebuie să fie solidă şi chiar masivă. Întreaga demonstraţia se bazează pe ideea, conform căreia, frumosul şi sublimul sunt „noţiuni foarte diferite", sublimul fiind întemeiat pe *durere*, în timp ce frumosul se fundamentează pe plăcere. În acelaşi context, Edmund Burke insistă mult asupra sentimentului de teamă, de oroare în faţa privaţiunilor resimţite de suflet, ca generatoare de trăiri sublime: vacuitatea, singurătatea, tăcerea, bezna. În fapt, arta şi literatura romantică vor întări tocmai astfel de sentimente, ulterior considerate tipice pentru sublim, la autori precum, Coleridge, Byron, Schelley, Novalis, Chamisso, E.T.A. Hoffman, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Goethe, Schiller, Chateaumbriand, Leopardi, Lamartin, Victor Hugo, Petöffi, Eminescu ş.a.

Kant în *Critica facultăţii de judecare* (1790) intitulându-şi prima parte – *Critica facultăţii de judecare estetice*, acordă în prima

Scanned with CamScanner

secțiune „analitice", douăzeci și două de paragrafe pentru *Analitica frumosului* și doar șapte pentru *Analitica sublimului*. S-au conturat două interpretări cu privire la statutul sublimului în estetica kantiană. Unii cercetători au reținut și apreciat, mai cu seamă alăturarea sublimului de frumos, sublimul fiind situat într-un raport *de coordonare* cu frumosul. Alții, dimpotrivă, au contestat îndreptățirea acestei alăturări și au susținut că însăși structurările kantiene nu investesc „analitica sublimului" decât cu rol de *apendice*, fie la „analitica frumosului", fie la „Critica rațiunii practice". Oricum însă, opoziția frumos-sublim nu mai este susținută la Kant prin apel la argumente empirice, din contră, cele două tipuri de judecată estetică sunt posibile numai pentru că există categoriile intelectului și Ideile rațiunii care sunt apriorice. Frumosul se naște din jocul liber al facultăților cunoașterii, adică al intelectului și al imaginației, în timp ce sublimul se naște din nepotrivirea Ideilor rațiunii cu materia imaginației. Astfel, opoziția deja încetățenită în tot secolul al XVIII-lea între frumos și sublim, Kant nu numai că o menține, dar o și îmbogățește și o rafinează. După cum s-a observat, la Kant, frumosul este calitativ, limitat, format, în timp ce sublimul este cantitativ, nelimitat, lipsit de formă; frumosul se bizuie pe obiect, în timp ce sublimul este strict subiectiv; frumosul are atingere cu sensibilul, în timp ce sublimul presupune, mai degrabă, suprasensibilul; frumosul se raportează la un mod de simțire, iar sublimul, în chip predilect, la un mod de gândire; frumosul e contemplat, în timp ce sublimul ne mișcă printr-o „plăcere negativă"; de asemenea, frumosul inspiră dragoste, în timp ce sublimul se bazează pe respect necondiționat; în fine, frumosul este bazat pe acord (pe jocul liber al facultății cunoașterii, al intelectului și imaginației ce provoacă o atmosferă proporțională în suflet), în timp ce sublimul se bazează pe dezacord, pe conflict, pe nepotrivire, între ideile rațiunii și materia imaginației.

Kant distinge între sublimul matematic și sublimul dinamic, al naturii. Primul cel matematic, al mărimii, este definit ca „mare în mod

Scanned with CamScanner

absolut", „ceva în comparație cu care orice altceva pare mic; „ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gândi, dovedește existența unei facultăți a sufletului care depășește orice unitate de măsură a simțurilor". Distingând între *forță* (forța este capacitatea de a depăși mari obstacole) și *putere* (forța se numește *putere* atunci când poate înfrânge chiar și opoziția a ceea ce posedă forță), Kant definește sublimul dinamic, al naturii, astfel: „natura, considerată în judecata estetică ca o forță, care nu are nici o putere asupra noastră, este *dinamic – sublimă*". În același timp, la Kant, sublimul este și un semnalizator al eticului – patronat de libertate. În fapt, în *Întemeierea metafizicii moravurilor* (1785) și *Critica rațiunii practice* (1788), singurul sentiment pe care Kant îl admite, pentru a surprinde și a defini esența moralității, este sentimentul de respect. Or, sublimul presupune respectul, iar respectul îl instalăm atât în raport cu propria noastră ilimitată capacitate de extensiune, cât și în raport cu propria noastră ilimitată capacitate de intensiune („Două lucruri umplu sufletul cu mereu nouă și crescândă admirație și venerație, cu cât mai des și mai stăruitor gândirea se ocupă de ele: *cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine*" – sunt, deloc întâmplător, primele cuvinte de capitolul de Concluzii al *Criticii rațiunii practice*). În acest sens, trebuie amintit faptul că, acțiunea morală din datorie (cea *legală* este doar conformă datoriei) presupune nu numai acordul cu legea morală în sine, cu imperativul categoric, ci și *respectul* necondiționat pentru legea morală în sine. Și la Schiller, sublimul în cele două ipostaze ale sale, *teoretic*, *contemplativ* (care ține de cunoașterea extensivă și este legat de ideea de infinit) și *practic*, *patetic* (care ține de intensitatea sentimentului și este expresia voinței care se opune unei forțe teribile) implică ideea de respect, atât față de infinitul cantitativ, cât și față de infinitul gândirii care-și dă sieși lege.

În cele ce urmează, redăm atât textele esențiale ale lui Kant despre sublim, cât și ceea ce poate fi numită *critica hartmanniană*

Scanned with CamScanner

adresată poziției kantiene. În primul rând, Hartmann, fidel ipotezei sale – lansate chiar la începutul *Esteticii* -, conform căreia frumosul este obiectul universal al esteticii, va considera că sublimul nu este nimic altceva decât o prelungire augmentativă a frumosului. De asemenea, sublimul ca valoare particulară din domeniul frumosului are ca opus al său subspecii valorice ale frumuseții. În acest sens, Hartmann enumeră drept contrarii: grațiosul, fermecătorul, gingașul, idilicul, nostimul, amabilul, amuzamentul, grotescul, comicul, ridicolul, umoristicul. În al doilea rând, Hartmann este de părere că determinațiile kantiene ale sublimului ne lasă nesatisfăcuți pe două laturi. Mai întâi, ele rămân, mai mult decât cele privind «frumosul», împotmolite în subiectiv: aflăm prea multe despre efectele asupra sufletului și prea puține despre structura obiectului. Utilizabil, în schimb, rămâne contrastul între plăcere și neplăcere, în măsura în care aceste două momente pot fi înțelese ca indicii valorice. Al doilea: în obiect, totul este, fără îndoială, prea mult pus pe socoteala infinității.

Jocul acesta, puțin cam ușuratic, cu infinitul este în gustul romantismului timpuriu. Nu este deloc nevoie de el: prima formulare, «ceea ce este absolut mare», este mai bună, dacă o putem înțelege ca «ceea ce produce efectul de absolut mare», fără a ne referi la gradul cât este de mare sau de mic, în realitate".

Prin urmare, Hartmann reține și apreciază „două cuceriri" ale lui Kant: a) sublimul este o valoare fundată pe o non-valoare și b) sublimul poate fi definit ca „ceea ce este mare în mod absolut", cu precizarea că, această formulă nu trebuie înțeleasă cantitativ. În continuare, Hartmann își expune propria sa teorie despre cele șapte specii ale sublimului (1. marele și grandiosul; 2. gravul, solemnul, ceea ce ne depășește; 3. conturatul, închegatul-în-sine, perfectul, tăcutul și nemișcatul plin de mister; 4. ceea ce ne depășește (în forță și putere); 5. uriașul, enormul, înfricoșătorul; 6. emoționantul și zguduitorul; 7. tragicul) și despre cele cinci trăsături esențiale sesizabile în sublimul

Scanned with CamScanner

estetic din perspectiva unei teorii filosofice cuprinzătoare. Propria lui definiție sună astfel: sublimul este „acea apariție a unui plan nesensibil de fund, în planul sensibil real din față al obiectului, care vine în întâmpinarea nevoii omului de măreție, și biruiește fără efort obstacolele care îi stau în față". Definiția însă, pe care Hartmann o consideră ca fiind cea mai completă este următoarea: „sublimul este apariția a ceva covârșitor de mare sau proeminent, care nu poate fi dat simțurilor, în planul sensibil din față al obiectului, în măsura în care acest ceva mare vine în întâmpinarea nevoii sufletești de măreție și biruie fără efort obstacolele mărunt omenești care i se opun.

Scanned with CamScanner

Capitolul VI

Tragicul

La o primă vedere tragicul pare a fi o categorie estetică necontroversată. Orice cercetare însă mai amănunţită asupra spiritualităţii greco-latine şi iudeo-creştine va evidenţia faptul că, formula binecunoscută *„tragic este, în primul rând «ceea ce este relativ la tragedie»"* spune mult dar nu totul despre esenţa acestei categorii estetice. Astfel, observaţia de început este aceea că tragicul se găseşte în formă *concentrată* şi *specializată* în tragedie. Aceasta înseamnă că tragicul şi tragedia sunt puternic legate genetic: tragicul se naşte cu adevărat în tragedie, dar el nu se reduce la ea. De aici rezultă câteva sugestii teoretice deloc de neglijat. Astfel, *fenomenul* tragic este mult mai larg decât ceea ce este conţinut şi reprezentat în tragedia însăşi. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, tragicul se găseşte şi în alte genuri literare şi în alte arte decât cele dramatice propriu-zise: pictura şi sculptura, într-o oarecare măsură, sigur însă în dramaturgia muzicală, în operă şi balet, în oratoriu şi cantată, în întreg simfonismul european sau în forma sonatei, construită antitetic şi, desigur, în muzica de cameră. Oricum, teoretizările cu privire la tragedie au fost însoţite de regulă, de evoluţia însăşi a dramaturgiei, şi, în acest sens, nu este dificil să se surprindă legăturile fireşti dintre tragediile lui Eschil, Sofocle şi Euripide şi teoria aristotelică a catharsis-ului dintre Corneille şi Racine şi consideraţiile lui Boilleau asupra „unităţii celor trei reguli", dintre Shakespeare şi revalorizarea teoretică a lui Voltaire asupra „noii etape" elisabetane în dezvoltarea tragediei, dintre Ionesco, Brecht sau Becket,

Scanned with CamScanner

şi, de exemplu, evaluările lui Camus asupra „viitorului tragediei" în epoca noastră, care, după el, „coincide cu o dramă de civilizaţie ce ar putea favoriza expresia tragică". Această legătură dintre tragedie şi tragic, chiar dacă este atât de puternică, ea nu este de natură să lămurească în întregime *esenţa* tragicului. În acest sens Christophe Cusset, într-o lucrare recentă, *La tragédie grecque* (Edition du Seuil, Paris, 1997) nu ezită chiar să afirme, referindu-se la vechii greci, că, deşi aceştia au inventat tragedia şi au scris piese tragice, ei *nu au căutat cu adevărat să vorbească despre tragic*" (s.a.). Mai mult, susţine acelaşi autor, chiar şi teoria lui Aristotel, „nu are drept scop să *definească tragicul ca atare*: ea se interesează mai ales de structura pieselor şi de reprezentarea acţiunii". Pentru Aristotel, tragedia trebuie să arate «o acţiune a unui caracter nobil, elevat» care inspiră *teroare* şi *milă*. În lecturarea pieselor clasice, Aristotel consideră că Euripide este cel mai tragic dintre cei trei mari dramaturgi. Această judecată se explică prin faptul că Euripide a ştiut să-şi facă personajele să cadă în nenorocire şi să le arate suferinţa. Deci, pentru Aristotel, tragedia îşi atinge scopul în patetism: ea trebuie să ofere *spectacolul nenorocirii*. Dacă această abordare este contrară noţiunii de tragic, ea nu este suficientă pentru a stabili *esenţa tragicului*, care constă în primul rând *în înfruntarea, în cadrul personajului tragic, dintre o anumită fatalitate şi o libertate"* (s.a.).

Prin urmare, se poate admite că avem acces la esenţa tragicului atât prin teoretizările prilejuite de tragedii, dar şi prin meditaţiile metafizice şi etice, străvechi sau recente, asupra sensului vieţii şi al destinului omenesc. În acest sens, ca *fenomen*, tragicul este, evident, şi *în viaţă*, în istorie şi existenţă, înainte de-a fi *pe scenă*, iar, pentru a-l explica şi interpreta, mintea, gândirea omenească a pus în joc *şi* categoriile ontologiei generale, în primul rând categorii precum *necesitate* (fatalitate) şi *libertate*. Astfel, în fapt, de pildă, în orizont *ontologic* vechii greci au surprins prin intermediul concepţiei lor asupra

Scanned with CamScanner

destinului *note esenţiale* în definirea situaţiei tragice, şi, chiar elemente definitorii ale tragicului dintotdeauna: ceea ce s-a petrecut cu un om – în anumite situaţii limită sau excepţionale de viaţă, care implică suferinţă nemeritată, durere sau nenorociri de tot felul, chiar moarte – are un caracter *implacabil* şi *ireversibil*; şi, chiar dacă omul n-a ştiut care sunt cauzele şi consecinţele acţiunii sale, el *trebuie* totuşi să fie făcut răspunzător şi vinovat pentru actele şi faptele sale. Grecii înşişi ştiau acest lucru şi-l susţineau prin cel puţin două aserţiuni: prima îi aparţine lui Homer: „nici măcar zeii nu pot schimba cursul trecut al evenimentelor". A doua i-o datorăm lui Sofocle: „nimeni pe lumea aceasta nu este scutit de nenorociri". Asemenea constatări fundamentale sunt de natură, pe de o parte, să ne facă să vedem că atât viaţa omenească cât şi istoria însăşi sunt pline de evenimente tragice, atâta timp cât suntem într-un fel obligaţi să acceptăm că şi suferinţa şi durerea nemeritate, şi nenorocirile şi moartea năprasnică, sunt stări reale, sunt prezenţe ineluctabilitate ale vieţii" individuale. Pe de altă parte, tragicul presupune, pe lângă fenomenul de *distrugere al valorilor* şi un răspuns dat la întrebarea: de ce tocmai cel *bun* şi *valoros* piere? şi, de asemenea: ce sens are *căderea* şi moartea eroului tragic? În fapt, tragicul presupune valori *absolute* (viaţa, libertatea, demnitatea, egalitatea, dreptatea), presupune *transcendenţa* şi, de asemenea sensul *moral* şi cel *metafizic* al vieţii şi zbaterii omeneşti. Astfel, la nivelul cel mai larg de definire putem spune că tragicul exprimă în formă paradoxal exemplară *reuşita* valorilor general umane, adică, trăirea demnă, liberă şi cu sens, a vieţii în pofida tuturor nedemnităţilor, nelibertăţilor şi nonsensurilor. Mai precis, prin tragic se poate vizualiza aproape în formă „pură" indestructibilitatea substanţei umane şi capacitatea omenirii" de a se autoregenera moral. Acest fapt a fost evidenţiat cu pregnanţă, de pildă, de Pascal, în celebra sa formulă („Omul poate fi *zdrobit* de forţele oarbe ale existenţei, dar el nu poate fi *înfrânt*) sau de Karl Jaspers, care, în analiza sa asupra celor patru tipuri de culpe

Scanned with CamScanner

ale poporului german de sub nazism (*criminală, politică, morală* şi *metafizică*), a insistat asupra regenerării substanţei morale prin sentimentul vinovăţiei, inclusiv prin cel al „vinovăţiei fără de vină". De asemenea, D. D. Roşca, autorul *Existenţei tragice*, sintetizând două viziuni antinomice, cea hegeliană şi cea Kierkegaardiană (prima reductibilă la formula „existenţa că tot este de natură raţională", iar a doua, „existenţa în ansamblul ei este de sorginte iraţională") conchide: *lumea, existenţa în întregul său nu este nici numai raţională şi nici numai iraţională, ci, şi raţională şi iraţională.* Înseamnă că, sensul şi nonsensul, fericirea şi absurdul, victoriile şi înfrângerile sunt imanente vieţii şi existenţei umane, omul poate fi distrus de forţele oarbe ale naturii şi ale istoriei, dar nu poate fi înfrânt cât timp, prin chiar cădere, suferinţă, moarte, se afirmă un sens transindividual, o valoare morală substanţială. După D. D. Roşca, conştiinţa tragică a existenţei poate fi definită plecând de la cele cinci atitudini metafizice fundamentale: *non-atitudinea* (indiferenţa), *pesimismul, optimismul*, atitudinea *spectaculară* şi cea *eroică.* Numai atitudinea spectaculară şi atitudinea eroică sunt legitime în cuprinsul conştiinţei tragice a existenţei. În timp ce atitudinea *spectaculară,* atitudine estetică fiind, poate pune toate actele şi faptele umane pe un plan de echivalenţă valorică (contând, în acest caz, expresivitatea lor şi nu sensul lor moral) – ea putând oricând să se transforme în imoralism estetic sau chiar în indiferenţă – numai atitudinea *eroică* semnifică ieşirea hotărâtă, şi din indiferenţă, şi din optimism, şi din deznădejde şi pesimism. În fapt, astfel, cele două forme ultime de cristalizare posibilă a conştiinţei tragice nu sunt şi optimiste şi pesimiste; ele nu sunt nici optimiste, nici pesimiste. Ele surprind într-un fel paradoxul tragicului dintotdeauna: valoarea piere şi renaşte cu o forţă nouă, iar personajul tragic este, *„în acelaşi timp vinovat şi inocent, autor şi victimă a propriei sale nenorociri"* (Christophe Cusset, *op. cit.*, p. 70).

Scanned with CamScanner

În fapt, tema aceasta a *vinei tragice* este de neocolit, atât într-o cercetare ontologică, cât şi în orice viziune explicit axiologică asupra tragicului ca fenomen uman complex şi paradoxal. Astfel, Johannes Volkelt, în *Estetica tragicului*, developează vina tragică în conexiune cu diferitele viziuni despre lume şi viaţă, accentuând importanţa „stării de spirit pesimiste faţă de lume în tragic", în timp ce Gabriel Liiceanu, în *Tragicul – o fenomenologie a limitei şi depăşirii*", propune „o determinare a tragicului în limitele geografiei fiinţei", formulând concluzia: dacă-ţi depăşeşti limitele eşti «pedepsit»; dacă nu ţi le depăşeşti, nu eşti om".

*

* *

Pentru o „introducere" la această categorie estetică propunem, prin intermediul scrierilor unor gânditori precum Nicolai Hartmann, Evanghelos Moutsopoulos, Ian Ianoşi, analiza câtorva poziţii semnificative cu privire la raportul tragic-frumos, tragic-sublim, precum şi locul tragicului în sistemul categoriilor estetice. Astfel, pentru Moutsopoulos *tragicul* şi *dramaticul* sunt *categorii estetice determinative eidologice dinamice*. [Iată, în formă concentrată, clasificarea categoriilor estetice: 1) *tradiţionale* (frumos, urât, sublim, drăguţ, fermecător, graţios, simplicitate); 2) *determinative*: a) eidologice, b) tipologice, c) tendenţiale; 3) *finale*. În clasa categoriilor determinative eidologice sunt cuprinse: poeticul, liricul, elegiacul, idilicul, epicul, *dramaticul* şi *tragicul*. Subclasa categorii *tipologice* cuprinde: paradisiacul, biblicul, nostalgicul, reveria, oniricul, misteriosul, fantasticul, coşmarul, dantescul, demonicul, titanicul, bahicul, prometeicul, eroicul. Subclasa categorii *tendenţiale* cuprinde: captivantul, înălţătorul, stimulantul, atrăgătorul, îmbătătorul, violentul şi deturnantul, minunatul, zguduitorul, pateticul, eroticul, seriosul şi solemnul. În sfârşit, categoriile *finale* sunt: pitorescul, exoticul, descriptivul, cosmopolitismul,

Scanned with CamScanner

folcloricul, naivul, arhaicul, avangardismul, clasicul, romanticul, primitivul, manieristul, simbolicul ş.a.].

În această conjuncţie, Moutsopoulos consideră, alături de Et. Souriau că „dramaticul este mai pur decât tragicul, întrucât, în vreme ce un element conflictual este prezent în amândouă, în cazul tragicului conflictul este de pondere inegală, tocmai pentru că forţele opuse sunt inegale şi neechivalente; de unde şi faptul că, opoziţia încetează a se referi la domeniul *frumosului*, ca să se înalţe într-acela al sublimului, în măsura în care diferenţa de potenţial între cele două elemente, aflate în conflict, tinde spre o sporire superlativă". Din punct de vedere teoretic, categoria tragicului se prezintă drept o categorie *închisă*, în timp ce dramaticul este mai degrabă, pentru Moutsopoulos, o categorie *deschisă*. „*Tragicul* admite o singură ieşire, căderea definitivă şi de neocolit a eroului... *Dramaticul* se dovedeşte a fi o categorie deschisă, întrucât şi *situaţiile* determinate de el nu au un *rezultat* determinant". De asemenea, „categoria tragicului este, eventual, categoria estetică cea mai legată de nelinişti metafizice şi existenţiale. Principala problemă metafizică constă, în această privinţă, în efortul de realizare a irealizabilului; principala problemă existenţială constă în efortul trăirii a ceea ce e de netrăit". Oricum însă, „atingerea inteligibilului" trebuie să aibă loc pe un *fond estetic*, adică să existe contemplare şi, totodată purificare, înălţare în chiar actul receptării.

În fine, Ion Ianoşi, consideră că tragicul este indisolubil legat de *frumos* „nu doar pentru că presupune prezenţa unor valori etice şi estetice, dar şi pentru că dispariţia acestora insuflă cu necesitate voinţa de a făuri alte frumuseţi, de a lărgi şi împlini sfera axiologicului". Pentru autorul *Esteticii*, „tragicul este *frumuseţe inversată* şi reafirmată prin chiar inversare". În schimb, Nicolai Hartmann consideră că tragicul este *o specie* a sublimului, care, la rândul său nu este decât un frumos augmentat. Tragicul, pentru el, „nici nu este, întocmai ca şi sublimul, un fenomen pur estetic" pentru că, sunt prezente prea multe, şi de

Scanned with CamScanner

neocolit „considerații pur etice". Raționamentul, în formă prescurtată, este următorul: tragicul, în viață, istorie sau scenă, înseamnă prăbușirea a ceva omenește de înaltă și incontestabilă valoare. „A resimți plăcere în fața unei atari prăbușiri ar însemna perversitate morală. *Tragicul estetic* însă, nu este prăbușirea însăși, ci *apariția* acesteia. Apariția prăbușirii a ceva omenește de înaltă valoare poate avea foarte bine *valoare estetică* și poate produce plăcerea intuirii – inclusiv a înfiorării – fără să lezeze sentimentul etic. Plăcerea aceasta este atunci un adevărat sentiment valoric al sublimului".

În fapt, Nicolai Hartmann, atunci când se autoobligă să „determine esența tragicului", se referă la *aporiile sublimului*, sesizabile în interogații precum: cum poate exista un sublim al pasiunii? Cum poate fi răul moral, sublim? cum poate fi sublim un pur destin omenesc? Cum pot fi vina și slăbiciunea omenească sublime? Cum poate fi sublimă înfrângerea binelui? Cum poate avea loc, în sublim, triumful absurdului? Pentru „rezolvarea" acestor aporii, Hartmann găsește *soluția*, trimițând la specificitatea trăirii și a contemplării valorii estetice: „nu prăbușirea binelui ca atare este sublimă, ci binele însuși este transfigurat, în căderea lui, în sublim. Și cu cât mai clar se oglindește prăbușirea în suferința și înfrângerea luptătorului, cu atât devine mai puternic acest *farmec al tragicului*" (s.n.).

Scanned with CamScanner

Capitolul VII

Comicul

În cele mai multe şi mai importante sistematizări şi teoretizări filosofice din spaţiul european şi nord-american de cultură, *comicul* este recunoscut drept o *categorie* estetică. O întreagă tradiţie a pregătit şi, până la urmă, a reuşit să impună acest statut. Această recunoaştere nu intră neapărat în contradicţie cu admiterea unui adevăr la fel de important, anume că, *fenomenul* comic este mult mai amplu în semnificaţii şi mult mai adânc în explicaţii decât ceea ce numim, în mod curent, *apariţie* şi *aparenţă comică*. Altfel spus, ca fenomen antropologic real, comicul are, pe de o parte, atât cauze biologice (inclusiv neurofiziologice), cât şi cauze psihologice sau sociologice. Pe de altă parte însă, fenomenului comic îi sunt ataşate dimensiuni lingvistice, comunicaţionale, de cunoaştere sau chiar metafizice. În fapt, nu există un fenomen comic brut, nedependent de aprecierea umană, deci, de valori omeneşti. Înseamnă că fenomenul, în toată amplitudinea şi adâncimea sa, poate fi înţeles numai ca fenomen *axiologic* aflat în raport de contiguitate cu, de exemplu, valorile *vitale* (afirmarea vieţii sau, din contră, a declinului şi a morţii), cu cele *morale* (binele şi răul, mila sau ura, iubirea sau inocenţa, cinstea sau răutatea) sau cu cele ale *sacrului* (dar şi cu cele ale desacralizării şi trecerii în derizoriu, rizibil şi profan) ş.a.

Un punct central în definirea comicului ca fenomen antropologic şi estetic, totodată, îl deţine *râsul*. În acest înţeles general, comicul exprimă ambivalenţa condiţiei umane. Astfel, se constată cu uşurinţă

Scanned with CamScanner

că, pe de o parte, comicul implică *solidaritate* („se râde cu"), dar şi, pe de altă parte, *excluziune* („se râde de"). În orice caz, există un *etos al râsului*. (Nicolai Hartmann) şi, în acest sens, se vorbeşte în mod curent de „râsul plin de inimă" înţelegător, blând şi generos, dar şi de râsul *nemilos*, exprimând ură, dispreţ, invidie, resentiment. Există, astfel, un *râs de acceptare* care celebrează unitatea unui grup şi care face posibilă refacerea unităţii acestuia prin admiterea de noi membri, după cum există râsul *de excludere* care reface şi el unitatea unui grup, dar prin excluderea, prin sancţiunea unora dintre membrii săi, uneori numai printr-un simplu surâs disprețuitor, sau printr-o tăcere „plină de înţeles". Oricum, în ceea ce priveşte definirea comicului ca fenomen, râsul şi etosul asociat acestuia ridică câteva probleme. Astfel, în primul rând, există o multiplicitate a formelor râsului şi, simultan, o dificultate de-a stabili distincţii între, de pildă: a) râsetele de bucurie, de plăcere, de excitaţie generală; b) râsetele suscitate de amuzament („reacţie de umor"); c) râsetele provocate printr-o invenţie poznaşă şi relevând precis comicul („creaţie de umor"). Înseamnă că nu orice râs este semnalizator al comicului, pentru că sunt şi expresii şi modalităţi de realizare ale comicului care nu implică în mod obligatoriu prezenţa râsului, în componenta sa fiziologică şi/sau psihologică. În acest sens, merită amintită propunerea făcută de Jean-Marc Defays în cartea sa *Comicul* (ed. franceză 1996, varianta românească, 2000, Institutul European Iaşi) care consideră că între *râs* (euforic sau non-euforic) şi *comic* (ca fenomen estetic în care există intenţionalitate şi percepţie conştientă) este util să se stabilească un nivel intermediar, *rizibilul*, definit ca fiind „totalitatea stimulilor intelectuali care pot provoca râsul, dacă există condiţii favorabile. La rândul lui, rizibilul este *involuntar* („comicul de situaţie") şi *voluntar* („comicul propriu-zis"). În aceeaşi ordine de idei, nu putem să nu observăm că Jean Fourastié, în *Le Rire* (1983), susţine că *rizibilul* va fi, împreună cu *doleanţa*, *raţionamentul* şi *constatarea*, „unul dintre cele patru moduri fundamentale ale gândirii".

Scanned with CamScanner

În al doilea rând, comicul presupune de foarte multe ori un etos special al râsului, dar el însuşi nu depinde numai de valori morale prezente în sancţionarea prin râs sau rizibil. În acest sens, Nicolai Hartmann aduce următoarele argumente: a) în fenomenul comic este vorba *şi* de o valoare estetică, în genere de o gustare a frumosului, în fond, de un fenomen estetic; b) comicul se realizează numai în măsura în care el *pare* şi *apare* pentru un subiect, apt, capabil să-l recepteze ca atare, printr-o suspendare a legăturilor obişnuite; c) „momentul etic" reprezentat prin „etosul special al râsului", este un fundament pentru valoarea estetică a comicului, în sensul în care, în genere, valorile etice sunt fundament pentru valori estetice; însă, valoarea estetică a comicului depinde, nu de *substanţa, de esenţă, morală* a valorilor, de pildă, de milă, sau ură, sau bunăvoinţă sau dispreţ, ci de modul în care acestea *apar* şi *par* sau sunt *raporturi de apariţii* în şi pentru conştiinţa care valorizează; d) *comicul* şi *umorul* sunt fenomene strâns legate între ele, dar „acestea nu stau nici măcar formal în paralelă unul în altul", arată Hartmann; în timp ce comicul ţine de *obiect*, este calitatea acestuia, umorul, în schimb, ţine de cel care contemplă sau de cel care creează (de poet, de actor); comicul şi umorul ar fi tot atât de deosebite, precum muzica de muzicalitate sau legitatea numerelor de simplul meşteşug al calculului. Din asemenea premise rezultă că, nu este acceptabil să se considere că umorul ar fi „alături de comic" (mai precis, „ca un al doilea fenomen de acelaşi gen") şi nici că umorul ar fi subordonat comicului, „ca o specie" a acestuia. În fapt, comicul şi umorul, nu sunt paralele,ci sunt „eşalonate" unul în spatele celuilalt, în sensul că, orice umor este deja raportat la un comic prezent şi că nu se poate ivi fără el. Pe de altă parte, ne avertizează Hartmann, orice comic „provoacă" umorul şi îl cere oarecum, ca o reacţie *adecvată* a subiectului. Oricum, comicul, în sens strict estetic, nu se realizează fără umorul subiectului; comicul are nevoie, ca orice obiect, de altfel estetic, de contribuţia reciprocă a subiectului. De unde, concluzia

Scanned with CamScanner

parțială a acestei demonstrații: *fără comic al obiectului nu există umor în sesizare* (sau chiar în reprezentare), *dar, şi fără umor în sesizare nu există comic al obiectului*. Hartmann aduce însă, o deloc neglijabilă corectură, părții a doua a acestei formule. Astfel, umorul nu este singura formă de valorificare a comicului şi el găseşte cel puțin patru asemenea feluri diferite: *simplul amuzament* în fața comicului; *gluma* – folosirea comicului ca poantă; *ironia* şi *sarcasmul*.

Pentru o introducere însă la tema comicului, evident, şi prin intermediul textelor alese (din Nicolai Hartmann, Mihail Ralea şi Jean-Marc Defays) este necesar să întreprindem o scurtă incursiune asupra *esenței* comicului. Ne oprim doar la câteva „momente". Există o unanimitate de opinie în a-l considera pe Aristotel ca fiind cel ce-a sesizat ceva, într-adevăr esențial, pentru fenomenul comic în genere, pentru dimensiunea estetică a comicului, în chip particular. Astfel, pentru Stagirit, comicul constă într-un defect sau o urâțenie, cu precizarea că aceste insuficiențe şi aceste sluțenii – care contrariază idealul ordinii şi armoniei – trebuie să fie „fără durere" şi „fără părere de rău". Comicul este, în fond, reprezentarea a ceea ce este *mai slab* în om; el încetează acolo unde începe suferința serioasă şi durerea amară. El mai aminteşte o condiție, şi ea, esențială comicului: *slăbiciunea*, de care este vorba în acest caz, *nu duce la pieire*. În acest fel, apare şi o importantă deosebire între comic şi tragic. Oricum, s-a observat că, în definirea antică a comicului lipseşte ceva destul de semnificativ, şi anume, reversul subiectiv al comicului, adică rolul subiectului care resimte comicul şi comicitatea situațiilor. De asemenea, odată cu Renaşterea şi cu noul accent pus pe subiectivitate, apare, tot mai pregnant, gândul că în comic se află „ascuns ceva", că el, comicul, „ne înşeală" oarecum, pentru ca apoi, să se dezvăluie înşelăciunea, tocmai acolo unde ne aşteptam cel mai puțin. Tot în epoca modernă, se adaugă o altă caracteristică considerată esențială a comicului: „ivirea e ceva neaşteptat", ivire legată însă de un sentiment al propriei noastre

Scanned with CamScanner

superiorităţi. În ceea ce priveşte o definiţie numită, adeseori paradigmatică, dată comicului este de amintit celebra formulă kantiană: „Râsul este un afect izvorât din brusca prefacere a unei aşteptări încordate [nu în opusul ei cum este aşteptarea comună] ci în *nimic*". Tot Kant observă că, în tot ceea ce urmează să trezească un râs viu, zguduitor, trebuie să se afle ceva *absurd* (în care intelectul nu poate găsi în sine plăcere). Oricum, absurdul, nu vizează doar domeniul moral, iar nenumărate situaţii comice arată că există comic şi fără slăbiciune morală, mai ales atunci când intervine *neprevăzutul*.

Freud în *Cuvântul de spirit şi comicul* (1905) va evidenţia atât componenta psihologică a comicului şi a unei forme de valorificare a acestuia, *cuvântul de spirit* (Witz), cât şi dimensiunea estetică propriu-zisă a celor două. Ipoteza lansată de Freud sună astfel: tehnicile cuvântului de spirit coincid cu tehnicile elaborării visului. Visul este: a) asocial; b) reprezintă o dorinţă refulată; c) funcţia lui principală este plăcerea. Cuvântul de spirit este: a) social; b) el este un joc comprehensibil; c) realizează obţinerea unei plăceri prin activitatea dezinteresată a aparatului psihic. După Freud, *condensării* din vis îi corespunde *conciziunea* din cuvântul de spirit, iar *deplasările* semnificaţiilor sunt fenomene şi tehnici comune atât visului, cât şi cuvântului de spirit. De asemenea, tot tehnici comune celor două entităţi sunt şi *reprezentarea prin contrariu* şi *non-sensul*, absurdul.

Cum visul este teritoriul privilegiat de manifestare al inconştientului, şi cum, cuvântul de spirit se află şi el într-un raport inerent cu inconştientul, formarea cuvântului de spirit parcurge următoarele etape: 1. o idee preconştientă este încredinţată pentru un moment unui „tratament" inconştient; 2. rezultatul acestui „tratament" este recuperat de percepţia conştientă. Trei idei sunt importante în acest context. Prima: în cuvântul de spirit *plăcerea* provine din economisirea unui consum inhibitoriu. A doua: *plăcerea comică* rezultă din economisirea consumului de reprezentare. În fine: *plăcerea* produsă

Scanned with CamScanner

de *umor* rezultă din economisirea consumului afectiv. După cum se vede, la Freud, tehnicile cuvântului de spirit (condensarea, repetiția, dublul sens, calamburul, deplasarea, unificarea, greşeala de raționament) sunt aceleaşi, dar plăcerea pe care unele sau altele o procură este diferită, în funcție de dispozițiile lor, altfel spus, de intențiile pe care le arată. Oricum, el recunoaşte două: tendința *obscenă* (sau „vorba care dezbracă") şi tendința *ostilă* (sau „vorba care atacă ori care apără"). În cele două cazuri, umorul adună mijloace pentru a scăpa de ceva supărător, iar râsul pe care îl declanşează provine, cum am văzut deja, din economia de energie consacrată unei inhibiții". În fine, Freud descrie, de asemenea, un cuvânt de *spirit inofensiv*, fantezist, care provoacă râsul, fără ca acesta să încalce tabu-urile, dar care ne eliberează totodată de constrângerile gândirii raționale.

În concluzie, putem fi de acord, de exemplu, cu Jean Cohen că „dintre toate categoriile estetice, singur comicul are privilegiul de a induce o *reacție psihologică specifică,* care se poate recunoaşte uşor", dar aceasta nu înseamnă deloc că, în plan categorial el poate fi definit în termeni absoluți, şi „fără nici un rest". Recunoaşterea psihologică nu ține loc de definiție în orizont estetic a comicului. Mai degrabă,, aidoma frumosului, adevărului, binelui şi asemeni sacrului, cu care el este într-un intim raport, comicul nu poate fi definit „în termeni rezolutivi şi de soluționare" (Jean-Marc Defays) ci, în termeni de aproximări succesive, de interpretări relative şi provizorii. În fond, după cum observă Jean-Marc Defays *comicul se sprijină pe mijloace* şi acest fapt este uşor de constatat dacă ne gândim că este suficient foarte puțin pentru a-l vedea apărând, dar tot la fel de puțin pentru a şi dispărea. Astfel, o formă a comicului, *grotescul*, este, în fapt, o mijlocire între Frumos şi Urât; de asemenea, *umorul*, inclusiv umorul negru nu este, în ultimă instanță decât un mijlocitor între Bine şi Rău; în fine, *ironia*, este ea însăşi posibilă, ca mijlocire între Adevăr şi Fals. Formula aceasta, *comicul se sprijină pe mijlocire*, evidențiază totodată, foarte

Scanned with CamScanner

pregnant şi faptul că formele comicului sunt multiple, dinamice şi încărcate mereu de relativ şi relativizări. El erodează şi desfiinţează ceea ce îndeobşte este considerat absolut, canonic, regulă fixă. Comicul are nevoie, aproape întotdeauna pentru a fiinţa de disimulare, ambiguitate sau duplicitate, şi, chiar dacă, de pildă, Bergson reduce numărul procedeelor comune tuturor formelor comicului la trei „principii canonice (repetiţia, inversiunea, interferenţa seriilor) aproape toată lumea acceptă, până la urmă, că, el nu este, dacă-l evaluăm ca tip de discurs (după cum spune Jean-Marc Defays) „*un «gen» ci reversul tuturor celorlalte*". În acest sens se poate spune că, prin însăşi natura-i internă, specifică, care-l diferenţiază net de alte categorii, comicul oscilează fără încetare între abatere de la regulă şi reglementare, oscilează imprevizibil între recunoaşterea şi discreditare, oscilează aleatoriu între excludere şi integrare. În fond, comicul este „mai obiectivă" decât alte categorii şi calităţi estetice pentru că el este o categorie, ca mijlocitor", în postura de-a schimba orice, de-a demonetiza orice, de-a vedea în frumos şi urâtul, în sublim şi ridicolul (prin cădere), în graţios şi penibilul, în măreţie şi josnicii ş.a.m.d.

O poziţie extrem de nuanţată în privinţa topos-ului comicului în sistemul categoriilor estetice, formulează Evanghelos Moutsopoulos, în cartea sa, *Categoriile estetice* (1970). Esteticianul grec plasează comicul în cuprinsul categoriilor estetice *determinative*. În cadrul acestor categorii contează *conţinutul* determinat al obiectului estetic iar „ceea ce le caracterizează mai mult decât altceva" este proiectarea, printre ele, de *valori omeneşti* în forme estetice. Mai mult, după Moutsopoulos, se poate afirma că, prin intermediul categoriilor *determinative* (precedate, în analiză, de cele *tradiţionale* şi urmate de cele *finale*), conţinutul obiectului estetic se umanizează, în sensul că, „*oglindeşte lupta vieţii umane*". Sunt distinse trei grupe principale în sfera categoriilor determinative: a) *peidologice*; b) *tipologice* şi c) *tendenţiale*. Comicul este considerat, în acest caz, o categorie

eidologică, dinamică, alături de *epic, dramatic* şi *tragic* (poeticul, liricul şi idilicul sunt şi ele categorii eidologice, dar *statice*, nu dinamice). După Moutsopoulos categoria eidologică a comicului poate fi evaluată prin raportare la categoria *rizibilului*, ca şi la alte câteva valori categoriale: *caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul, umoristicul, spiritualul*. De asemenea, toate aceste categorii au drept caracteristică comună *preschimbarea formelor canonice ale frumosului* prin tehnici şi convenţii specifice. Toate aceste categorii au trăsătură pregnantă şi obligatorie *antropocentrismul* adică, cerinţa raportării situaţiilor la om şi la ţinuta sa morală. Faptul este evident şi-n cazul categoriei *grotescului* – categorie aflată în contrapondere cu sublimul (în estetica romanticilor) sau amestecat cu tragicul (în tragicomedia şi farsa tragică contemporană) – şi ea o formă a comicului, şi ea o preschimbare, prin urât, a formei canonice a frumosului.

În fine, dacă Nicolai Hartmann consideră că relaţiile dintre comic şi frumos sunt clare (între plăcerea comică şi plăcerea resimţită în faţa frumosului înrudirea fiind mai mult decât strânsă), Jean-Marc Defays adoptă o poziţie opusă, el afirmând explicit: raporturile între frumuseţe şi comic nu sunt clare. Dacă unii caută comicul printre categoriile estetice asemănătoare poeticului, graţiosului, elegiacului, spiritualului, satiricului etc., alţii susţin următoarele: comicul este o valoare străină esteticii, el opunându-se poeticii. Efectiv, se va spune, în mod voit, despre o operă comică, faptul că ea este mai curând *reuşită* decât frumoasă, ca şi cum această proprietate dominantă ar neutraliza calităţile estetice.

Se poate, atunci, concluziona: caracterul de „reuşit", de „izbutit", urmat însă, îndeaproape, de calificarea „estetic", se aplică, până la urmă, *şi* pentru ceea ce este considerat frumos, sublim, tragic, graţios etc., ca şi, se înţelege, pentru opera sau creaţia *comică*. Înseamnă că importante sunt *condiţiile specifice* pentru realizarea fiecărei valori estetice în parte, fie, aceasta calificată drept frumoasă, sublimă, tragică, comică, graţioasă ş.a.m.d.

Scanned with CamScanner

Capitolul VIII

Conceptul de formă estetică

Majoritatea esteticienilor au considerat că *forma* este un concept central al oricărei teoretizări atât în estetica filosofică cât şi în ştiinţele particulare ale artei sau teoriile artei şi literaturii. W. Tatarkiewicz a sintetizat accepţiile conferite formei ca noţiune în istoria gândirii europene şi a găsit că în istoria esteticii s-au conturat cinci noţiuni diferite aflate sub cupola aceleiaşi denumiri: a) forma *sistem*; b) forma *aspect*; c) forma *contur*; d) forma sinonimă cu *esenţa noţională a obiectului;* e) forma *apriorică.* După autorul amintit primele trei noţiuni sunt produse ale gândirii estetice în timp ce ultimele două noţiuni sunt produse ale gândirii filosofice preluate de estetică. Pentru că reprezintă o sinteză cu valoare teoretică şi didactică semnalăm un text aparţinându-i lui Gheorghe Achiţei din *Frumosul dincolo de artă.*

Conceptul de formă a fost adeseori evaluat atât în studiile de estetică cât şi în cele aparţinând filosofiei culturii sau antropologiei filosofice, în ipostaza sa de concept primar, adeseori numit *forma originară*. Goethe a introdus *conceptul de fenomen originar,* iar Liviu Rusu în *Eseu asupra creaţiei artistice* şi *Logica frumosului* a utilizat conceptul de *formă originară* pentru a explica şi interpreta totalitatea proceselor creatoare din natură, din viaţa omenească şi din sufletul artistului. În fine, capitolul din *Estetica* lui Nicolai Hartmann intitulat *Formă şi conţinut. Materie şi material artistic* dă lămuriri mai mult decât semnificative despre acest concept în gândirea estetică, în genere, şi în propria sa viziune asupra fenomenului estetic.

Scanned with CamScanner

Capitolul IX

Opera de artă și momentele ei constitutive

Ars şi *techne* – sunt doi termeni care nu semnificau pentru elin şi latin ceea ce noi înţelegem astăzi prin termenul de *artă*. Pentru grec *techne* însemna pricepere, iscusinţa de a lucra un obiect oarecare precum casă, corabie, pat, veşmânt sau de a face o acţiune: de a comanda o armată, de pildă. Toate aceste iscusinţe erau denumite „arte": arta arhitectului, a croitorului, a geometrului. De asemenea în tradiţia greco-latină arta însemna *regulă,* iar regula era considerată ca element definitoriu pentru artă (de exemplu întrucât poezia era – după greci – inspirată de muză, ea nu era considerată artă; în acest sens, Platon arăta că „munca iraţională nu se poate numi artă"). Prin urmare în sfera conceptului de artă intra şi cunoaşterea dar şi îndeplinirea unei activităţi după o regulă. În evul mediu termenul *ars* era înţeles exclusiv în sensul artei de gen superior, adică, *artă liberală* (geometria, retorica, logica, gramatica, aritmetica, astronomia şi muzica). Atunci cele şapte arte liberale erau predate la Universitate dar nu ca *arte frumoase*. Se consemnează ca important faptul că în Renaştere se produce o *separare* a artelor frumoase de meserii. Această separaţie a fost determinată de situaţia socială, existenţială a artiştilor şi, anume, de tendinţa artiştilor plastici de a urca o treaptă socială superioară. În fapt ei aveau de ales fie să fie consideraţi meseriaşi fie savanţi. De asemenea după cum stabileşte W. Tatarkievicz în *Istoria celor şase noţiuni* în Renaştere accepţiile a ceea ce noi numim astăzi sculptură nu erau deloc identice cu ceea ce credeau artiştii italieni. De pildă, la

Scanned with CamScanner

sfârşitul secolului al XV-lea, în Italia, Angelo Poliziano utiliza cinci noţiuni diferite în loc de una singură, *sculptura*: a) *statuarii* (adică cei ce lucrau piatra); b) *caelatores* (cei ce lucrau metalele); c) *sculptores* (cei ce lucrau lemnul); d) *fictores* (modelatorii de argilă); e) *encausti* (modelatorii de ceară). Ce rezultă de aici? Două lucruri. Faptul că apare un proces de integrare noţional, şi, al doilea acela că, apare conştiinţa acută că producţiile sculptorului se înrudesc cu producţiile pictorului şi arhitectului atât de mult astfel încât toate acestea pot să fie cuprinse într-o *unică* noţiune şi denumire. Ceea ce este interesant este faptul că în secolul al XVI-lea denumirea de „arte frumoase" se utiliza, în primul rând, cu privire la arhitectură, pentru ca apoi în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea în cuprinsul artelor frumoase să intre şi pictura, sculptura, muzica, poezia, dansul şi elocinţa. Oricum, în secolul al XVIII-lea nu mai încăpea nici o îndoială că meseriile sunt meserii, iar în privinţa numelui de artă noţiunea era nouă: arta însemna *ceea ce produce frumosul*.

Majoritatea teoreticienilor consideră că viziunea anticilor despre artă era clară în timp ce în perioada modernă concepţia nu este nici foarte clară şi nici destul de lămurită. În orice caz punctul de plecare raţional şi tare în definire este considerat următorul: există un gen căruia îi aparţine arta şi el este, în fond, sinonim cu o activitate conştientă de elaborare, de creaţie. Genul acesta este considerat însă ca fiind foarte larg. Dificultatea constă în a descoperi acea trăsătură caracteristica care separă arta de alte tipuri de activităţi şi de alte creaţii ale omului. În manieră platoniciană de a defini, putem considera că s-au cumulat până acum mai multe tipuri de definiţii care simplificat ar suna astfel: a) trăsătura caracteristică a artei constă în aceea că produce *frumosul* (frumosul nu e însă un termen univoc); b) trăsătura caracteristică a artei constă a fi o activitate sinonimă *mimesisului* (termenul de imitaţie are însă o multitudine de sensuri); c) trăsătura esenţială, caracteristică definitorie a artei ar fi dată de faptul că ea este asociată *producerii de forme* (şi conceptul de formă este însă prea larg); d) trăsătura

Scanned with CamScanner

caracteristică este considerată a fi *expresia*; e) s-a considerat, adeseori că trăsătura caracteristică a artei este aceea că ea suscită *trăiri estetice* (dar nici acest termen n-are o semnificaţie univocă); f) trăsătura caracteristică a artei constă în a provoca un *şoc psihologic*; g) trăsătura caracteristică este *perfecţiunea*; h) trăsătura caracteristică definitorie este *creaţia*. S-au conturat câteva concluzii semnificative. Prima ar fi aceasta: clasa obiectelor numită „artă" nu este doar vastă dar ea este şi neunitară. În acest sens Wittgestein arăta că noi avem prea multe prejudecăţi platoniciene cu privire la unitatea lucrurilor. În al doilea rând s-a formulat opinia că definirea artei nu este doar dificilă, ci, în genere nu e posibilă numai prin încercarea de a descoperi „sâmburele comun", trăsătura definitorie a tuturor obiectelor care fac parte dintr-o categorie, în acest caz, *arta*. W. Tatarkievicz dezvoltă această idee şi propune analogia cu *familia*. În componenţa unei *familii* arată el, intră întotdeauna mai multe alte *familii*. În vremurile vechi cei ce intrau într-un ordin cavaleresc erau obligaţi să menţioneze „neamurile ce intră în alcătuirea neamului său". O atare obligaţie – arată autorul menţionat – pare să revină şi celui ce vrea să denumească o noţiune precum *arta*, adică să arate „familiile" ce intră în componenţa ei. Oricum în ceea ce priveşte trecutul ei în Europa noi avem efectiv doar istoria denumirii de artă şi nu avem noţiunea. Prin urmare numai denumirea a dăinuit pe câtă vremea noţiunea s-a schimbat lent dar integral. De asemenea, în contemporaneitate sub denumirea de ară s-au formulat noţiuni foarte diferite încât este dificil să le găsim numitorul comun. Soluţia propusă este aceea a *definiţiei alternative*. În fapt, în conceptul de artă intră toate elementele consemnate în mod tradiţional: redarea obiectelor, construirea formelor, exprimare a unor trăiri, producerea unui şoc etc. Tatarkiecicz va încerca să sugereze o asemenea definiţie alternativă de tipul: „arta este redarea obiectelor *sau* construirea formelor; sau, arta *este* exprimarea trăirilor *numai* dacă produsul acelor redări, construiri sau expresii *este* capabil să încânte *sau* să emoţioneze *sau* să şocheze".

Scanned with CamScanner

Capitolul X

Intuiția estetică

Interesul pentru estetică în plin secol XX n-a diminuat niciodată până la cota indiferenței. Oricum secolul a debutat filosofic prin *Estetica* lui Benedetto. Croce şi unii s-au grăbit să afirme că altceva semnificativ pentru acest domeniu al formelor spirituale în afara descoperirii ecuației intuiție-expresie, nu se mai poate spune. N-a fost să fie aşa pentru că nu putea să fie astfel fie şi din simplul motiv că, orice progres în sfera ştiințelor explicative şi a celor comprehensive cerea imperios o rescriere a unor teme precum: natura esteticului şi a artei; locul lor în cuprinsul spiritului; valabilitatea istorică sau transistorică a valorilor operei de artă ş.a. Demersurile ştiințelor particulare ale artei, demersuri absolut necesare pentru descrierea în cele mai mici detalii a fragmentelor de fenomene artistice sau estetice nu s-au dovedit a fi şi suficiente pentru a înțelege esteticul în totalitatea manifestărilor sale. Astfel, coexistă, uneori tensiv, prin contestări unilaterale (mai ales venite din direcția ştiințelor particulare la adresa esteticilor filosofice), alteori, „paşnic", prin admiterea legitimității fiecărei poziții, atât cercetări ce se revendică orgolios din primul sau cel de-al doilea pozitivism, cât şi altele ce transgresează metodele explicative (cauzale) în favoarea celor hermeneutice. Acesta ar fi tabloul general. Detaliile sunt, însă, mult mai complicate şi nu ne propunem acum să poposim asupra lor. Ele pot fi identificate într-o istorie completă a esteticii acestui secol.

Propunerea noastră este mai modestă. Dorim să aducem în prim plan numai legătura dintre filosofia intuiționistă şi estetica intuiționistă. Oricum nu ne putem reține să nu semnalăm, dacă nu ca

Scanned with CamScanner

important, cel puțin ca interesant faptul că atât intuiția esenței fenomenologice, cât și intuiția duratei bergsoniene este sinonimă, finalmente, cu legitimarea unei estetici filosofice. În timp, însă, ce estetica fenomenologică s-a impus autorilor printr-un Moritz Geiger, Roman Ingarden sau Mikel Dufrenne, estetica intuiționistă s-a confundat aproape integral doar cu filosofia bergsoniană. De asemenea, în timp ce prima domină interesul cercetătorilor din deceniul patru încoace, slăbind în intensitate de abia în ultimii ani, cea de-a doua – după ce a fascinat la început de veac – a intrat acum într-un nemeritat con de umbră.

X.1. *Intuiția artistică și categoriile estetice*

După cum s-a arătat în diverse interpretări, modelul explicit și implicit, al intuiției bergsoniene își are sorgintea în tipul specific al cunoașterii artistice, motiv pentru care numeroși critici consideră că ea este reductibilă la intuiția estetică. În realitate însă, Berson operează o distincție clară între cele două feluri de intuiție, indicându-le cu o exactitate semnificația și obiectul. Cu toate acestea, o anume apropiere se menține între ele, deoarece în însăși modul de concepere a intuiției filosofice iradiază multe componente care în activitatea curentă sunt atașate intuiției estetice. Situația este reală, după cum la fel de adevărat este și faptul că Bergson n-a scris propriu-zis o estetică, deși viziunea sa asupra lumii a fost etichetată, în prelungirea romanticilor, drept panestetică. Estetica sa, cum observa Baymond Bayer în *Histoire de l'Esthétique* (1961), nu este decât o metafizică a intuiției și a calității, prezentate sub o altă formă. Paradoxul acesta rămâne aparent pentru intuiția ca metodă, deși ea se particularizează în artistică și mistică, că ea reușește să atingă esența creatoare a lumii, a duratei pure numai în formă metafizică. Ca atare, viziunea panestetică asupra universului

Scanned with CamScanner

integrează, firesc şi cu precădere, intuiţia artistică. Pentru elucidarea acestei situaţii, se cere avută în vedere opinia lui Bergson însuşi, din scrisoarea adresată lui Höffding, în care preciza: „1. arta nu poartă decât asupra a ceea ce este viu şi nu face apel decât la intuiţie, în timp ce filosofia se ocupă necersarmente de materie, în acelaşi timp în care aprofundează şi spiritul, făcând apel, în consecinţă, atât la inteligenţă, cât şi la intuiţie (deşi intuiţia va fi instrumentul său specific); 2. intuiţia filosofică, după ce s-a angajat în aceeaşi direcţie ca şi intuiţia artistică, merge mult mai departe: ea prinde vitalul înainte de risipirea sa în imagini, în timp ce arta poartă asupra imaginilor[1]. Stabilind asemenea graniţe separatoare, asemenea raporturi de juxtapunere, Bergson nu pierde nici un prilej pentru a arăta că cele două feluri de intuiţie se găsesc, totuşi, într-o strânsă relaţie. Astfel, intuiţia individualizatoare a filosofiei este pregătită de intuiţia individualizatoare a artei. De asemenea, nu o dată el formulează ideea că, în timp ce intuiţia filosofică este la îndemâna oricui, de cea artistică nu beneficiază decât anumiţi „privilegiaţi", artiştii, care se nasc „detaşaţi".

În interesul demersului bergsonian, arta, ca domeniu ce stă în exclusivitate sub semnul intuiţiei, beneficiază de nenumărate circumscrieri. Necesitatea artei, existenţa sa autonomă sunt afirmate categoric de Bergson, atât în *Essai sur les données...*, *L'Evolution créatrice*, *Percepţia schimbării*, cât şi în eseul *Râsul*, unde se confesa: „cred că dacă realitatea ar izbi de-a dreptul simţurile şi conştiinţa noastră, dacă am putea intra în comunicare nemijlocită cu lucrurile şi cu noi înşine, arta ar fi inutilă... am fi cu toţii artişti, căci sufletul nostru ar vibra atunci necontenit la unison cu natura"[2]. Fiindu-i inerentă intuiţia, arta poartă în sine acelaşi caracter nepractic, simplu şi dezinteresat, ca şi cel al travaliului metafizic. Fondul adânc al realităţii sufleteşti nu

---

[1] Harold Höffding, *op. cit.*, p. 159.

[2] Henry Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, soixante-septieme édition, Presses Universitaires de France, 1946, p. 115.

Scanned with CamScanner

poate fi surprins, în dinamica sa continuă şi complexă, nici numai prin intelect şi simbolizarea ştiinţifică, nici exclusiv prin limbaj (acesta spaţializează durata) şi nici numai prin „simplificările practice", pe care simţurile şi le transmit din realitate. Arta singură prin limbajul ei, conştiinţa ei specifică, ne dă o cale de acces spre esenţa perpetuu creatoare şi plină de imprevizibilă noutate a duratei. „Astfel, fie că este pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta nu are alt rost decât de a înlătura simbolurile practic folositoare, generalităţile acceptate în mod convenţional şi social, în sfârşit, tot ce ne ascunde realitatea (s.n.), spre a ne pune faţă în faţă cu realitatea... Arta nu este cu siguranţă decât o viziune mai directă a realităţii (s.n.).

Dar, această puritate a percepţiei implică o rupere de convenţia utilă, o dezinteresare înnăscută (s.n.) şi special localizată a simţului sau a conştiinţei, în sfârşit, o anumită imaterialitate a vieţii..."[3].

Modelul cunoaşterii artistice aşezat la baza configurării intuiţiei filosofice apare deosebit de evident în afirmaţia lui Bergson, potrivit căreia, într-o mare măsură arta ar fi suficientă spre a dovedi că este posibilă o vastă extindere a facultăţilor de percepere. Ea efectuează, însă, doar faza iniţială a posibilităţilor de lărgire ale acestei facultăţi. Deşi cadrul discutării acestei probleme este mult mai amplu, până la urmă legitimitatea domeniului estetic se demonstrează tot în termenii unei binecunoscute opoziţii: acţiune-contemplaţie. În acest sens, artistul nu manifestă o preocupare aparte faţă de aspectele pozitive ale vieţii, de necesităţile acţiunii. El este, în înţelesul propriu al cuvântului, un „distrat". Or, tocmai acest defect, în ordinea inteligenţei şi a abilităţilor practice, devine calitatea hotărâtoare în ordinea mai înaltă a contemplaţiei. Detaşarea artistului de realitate devine astfel, sinonimă cu perceperea unor lucruri şi raporturi care, în mod obişnuit, scapă omului comun. Această idee este, de asemenea, formulată în contextul

[3] Henri Bergson, *Le rire*, ed. cit., p. 120.

Scanned with CamScanner

relevării virtuților superioare ale intuiției față de cunoașterea pur intelectuală sau practică. „De fapt, admitea Bergson, ar fi ușor să arătăm că, cu cât suntem mai preocupată a trăi, cu atât suntem mai puțin dispuși să contemplăm, și că necesitățile acțiunii tind să limiteze câmpul viziunii (s.n.)[4].

Suita interogațiilor referitoare la capacitatea și funcțiile intuiției estetice face posibilă sublinierea rolului ei specific în actul cunoașterii – deopotrivă în natură și spirit, în noi cât și în afara noastră – constatarea unor lucruri care nu ne „izbeau" în chip explicit simțurile și conștiința. „Poetul și romancierul care exprimă o stare sufletească nu o creează desigur pe de-a-ntregul; ei nu ar fi înțeleși de noi dacă nu am observa în noi, până la un punct, ceea ce ei ne spun despre alții. Pe măsură ce ei ne vorbesc ne apar nuanțe de emoție și de gândire care puteau fi mai demult reprezentate în noi, dar care rămâneau invizibile: întocmai ca imaginea fotografică ce nu a fost încă cufundată în baia în care ea se va revela. Poetul este acest *revelator*"[5] (s.n.). Statutul artistului și cunoașterea estetică sunt, în acest fel, similare cu situația filosofului și a reflectării metafizice. Asemănarea nu este însă identificare. Căci, dacă intuiția filosofică reprezintă însăși simpatizarea și coincidența cu lucrul, intuiția estetică nu realizează această treaptă. „Arta ne face fără îndoială să descoperim în lucruri mai multe calități și mai multe nuanțe decât zărim în chip firesc în ele. Ea dilată percepția noastră, dar mai curând la suprafață decât în adâncime. Ea îmbogățește prezentul nostru, dar nu ne face să-l depășim"[6]. Totodată, originea capacității de a fi „revelator" estetic trebuie căutată într-un „accident fericit": „... din când în când... se ivesc oameni a căror conștiință, sau ale căror simțuri sunt mai puțin aderente la viață. Natura a uitat să lege facultatea lor de a percepe de facultatea lor de a acționa. Ori de câte

[4] *La pensée et le mouvant*, ed. cit., pp. 171-172.
[5] *Idem*, p. 170.
[6] *Idem*, p. 198.

Scanned with CamScanner

ori ei privesc un lucru, îl văd pentru el, iar nu pentru ei. Ei numai percep doar în vederea acțiunii; percep pentru a percepe, fără vreun scop, numai pentru plăcerea de a percepe (s.n.). Printr-un anumit aspect al ființei lor, fie prin conștiința lor, fie prin vreunul din simțuri, ei se nasc detașați (s.n.); și după cum această detașare este aceea a cutărui sau cutărui simț, sau detașarea conștiinței, ei sunt pictori sau sculptori, muzicieni sau poeți (s.n.). Așadar, o viziune cu adevărat mai directă a realității întâlnim noi în diferitele arte, și tocmai datorită faptului că artistul se gândește mai puțin să tragă foloase de pe urma percepției sale, percepe el un număr mai mare de lucruri"[7].

După cum arătam – pentru Bergson – arta nu e decât „o viziune mai directă a realității". Totodată, această „puritate a percepției implică o rupere de convenția utilă, o dezinteresare înnăscută și special localizată a simțului sau a conștiinței, implică în același timp o anumită imaterialitate a vieții care nu este decât ceea ce dintotdeauna s-a numit idealism. Încât, se poate spune că, realismul se întâlnește în operă când idealismul stăpânește sufletul, și că numai printr-o mare risipă de idealitate izbutim să reluăm contactul cu realitatea"[9]. Nici o artă – întărește mereu și mereu Bergson – deci, nici arta dramatică nu face excepție de la această regulă. Ceea ce drama „dezgroapă" și pune în același timp în lumină nu este decât realitatea profundă care ne este ascunsă de necesitățile vieții, adesea în vederea propriului nostru interes. Oricum, arta țintește întotdeauna individualul. „Ceea ce pictorul fixează pe pânză, nu este decât ceea ce el a văzut într-un loc cunoscut, într-o anumită zi, la o anumită oră, în culori pe care nu le vom revedea. Ceea ce cântă poetul

---

[7] *Idem*, pp. 173-174. Ideea este pe larg analizată de Raymond Bayer în *Essai sur la méthode en esthétique*. Flammarion Editeur, Paris, 1953, unde autorul studiului *L'Esthétique de Henri Bergson*, ne încredințează că: „Proba întregului sistem bergsonian este deci existența, în umanitate a unui ochi de artist", pp. 20.

[8] *Le Rire*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1924, pp. 153-160.

[9] *Idem*, p. 160.

Scanned with CamScanner

este o stare sufletească ce a fost a lui şi numai a lui şi care nu va mai fi niciodată. Ceea ce dramaturgul înfăţişează privirilor noastre este desfăşurarea unei vieţi sufleteşti, o urzeală vie de evenimente şi de simţăminte, o urzeală a ceva ce nu s-a înfăţişat decât o singură dată, spre a nu se mai reproduce nicicând. În zadar vom da acestor simţăminte nume generale, fiindcă în alt suflet ele nu vor mai fi la fel. Ele sunt individualizate. Mai ales prin această din urmă particularitate aparţin ele artei, căci generalităţile, simbolurile şi însăşi tipurile sunt elemente obişnuite ale percepţiei noastre zilnice"[10].

Am reprodus în extenso citate din *Le Rire* pentru că într-adevăr avem convingerea că multe din analizele noastre anterioare sunt mai bine evidenţiate prin chiar apelul la textul bergsonian. Nu putem, totodată, să ne abţinem şi să nu constatăm cum aceste idei referitoare la rostul artei şi importanţa intuiţiei estetice pot fi regăsite în termeni foarte apropiaţi la Marcel Proust. „Măreţia artei adevărate – va spune pe urmele lui Bergson, autorul *În căutarea timpului pierdut* – consistă în a regăsi, în a recuceri, în a ne face să cunoaştem această realitate departe de care trăim, de care ne îndepărtăm tot mai mult pe măsură ce cunoaşterea convenţională (s.n.) ce i-o substituim capătă mai multă densitate şi impermeabilitate, această realitate pe care am risca mult să murim fără să fi cunoscut-o şi care este pur şi simplu viaţa noastră, adevărata viaţă, viaţa în sfârşit descoperită şi limpezită, singura viaţă, aşadar, cu adevărat trăită, această viaţă care, într-un sens, sălăşluieşte în fiecare clipă în toţi oamenii în aceeaşi măsură ca şi la artist. Dar, ei n-o văd, pentru că nu încearcă s-o limpezească (s.n.). Şi astfel, trecutul lor e supraîncărcat cu nenumărate clişee care rămân inutile, dat fiind faptul că inteligenţa nu le-a – developat –. Să recucerim viaţa noastră; dar şi viaţa celorlalţi; căci stilul, atât pentru scriitor, cât şi pentru pictor, e o chestiune nu de tehnică, ci de viziune. El este revelaţia, care s-ar

[10] *Idem*, pp. 164-165.

Scanned with CamScanner

dovedi imposibilă prin mijloace directe şi conştiente, a diferenței calitative (s.n.), ce există în modul în care ne apare lumea, diferență care, dacă n-ar exista arta, ar rămâne taina veşnică a fiecăruia (s.n.). Numai prin artă putem ieşi din noi înşine, putem şti ceea ce vede un altul din acest univers care nu este identic cu al nostru şi ale cărui peisaje ne-ar fi rămas tot atât de necunoscute cu acelea ce se pot afla în lună. Mulțumită artei, în loc de a vedea o singură lume, lumea noastră, o vedem multiplicându-se şi, câți artişti originali există, tot atâtea lumi avem la dispoziția noastră, mai diferite unele de altele decât acelea care călătoresc prin infinit şi care cu multe veacuri după ce s-a stins focarul din care creionam, fie că acesta se numea Rembrandt sau Vermer, ne trimit raza lor specială" [11].

Încă în *Essai...*, Bergson a avansat ideea că arta mai curând decât să exprime, urmăreşte să imprime sentimente în receptori; ea le sugerează şi ori de câte ori găseşte mijloace mai eficace, se dispersează bucuros de a „imita natura". Căci, „natura procedează precum arta, prin sugestie, dar nu dispune de ritm. Ea îl înlocuieşte prin lunga camaraderie pe care comunitatea influențelor suferite a creat-o între ea şi noi, camaraderie care face ca la cea mai neînsemnată indicație a unui sentiment, simpatizăm cu ea, aşa cum o persoană supusă multă vreme influenței unui hipnotizator se supune de îndată gestului său". În acelaşi context, Bergson se întreabă dacă nu cumva, într-un anumit sens „arta nu precede natura". Chiar fără a merge atât de departe, i se pare mai conform regulilor unei bune metode să propună studierea frumosului mai întâi în operele în care el a fost produs printr-un efort conştient şi de-a coborî apoi prin tranziții insensibile, de la artă la natură (care este şi ea „artistă" în felul ei). Adaptând acest punct de vedere, ne vom da seama – crede Bergson – că rostul artei e de a adormi puterile active, sau mai curând rezistente ale personalității noastre şi

[11] Marcel Proust, *Elstir – despre artă* (texte alese şi traduse de Paul Dinopol, prefață de Dan Grigorescu), Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 15.

Scanned with CamScanner

de a ne aduce astfel la o stare de docilitate desăvârşită în care realizăm ideea ce ni se sugerează, în care simpatizăm cu sentimentul exprimat. În procedeele artei vom regăsi, într-o formă atenuantă, rafinată şi întrucâtva spiritualizată, procedeele prin care se realizează obişnuit starea de hipnoză. „Apelul la hipnoză şi la comparaţia intuiţiei artistice cu ea se realizează cu diverse ocazii la Bergson. Iar dacă luăm în seamă că primul articol scris de Bergson a fost dedicat analizei psihologice şi metafizice a acestui fenomen, al hipnozei, nu mai rămâne decât să ne întrebăm – alături de alţi interpreţi precum Chevalier sau Bayer – dacă nu cumva aceasta a fost un punct esenţial de plecare, punct primar care coagulează finalmente notele de caracterizare ale intuiţiei filosofice a celei artistice şi a celei mistice.

Este oricum la prima vedere paradoxal că filosofia intuiţionistă privilegiază arta sau, poate conceperea intuitivă a esteticului se solidarizează cu intuiţia filosofică, dar autorul nu scrie o estetică: „N-am ţinut niciodată să scriu o carte". Cauza acestei situaţii trebuie căutată în faptul că viziunea estetică nu mai este, la Bergson, limitată la frumos, înţeles în mod tradiţional. De asemenea, metafizica este parte a artei: una şi alta se apropie de aceleaşi obiecte. Reuniunea lor a priori nu va fi mai puţin fatală în metodă decât în doctrină. De fiecare dată când Bergson, în speculaţia sa, a căutat cu obstinaţie estetica sa, el s-a găsit, în ciuda propriei intenţii faţă în faţă cu chiar filosofia lui însăşi. Or, metafizica are asupra esteticului avantajul de a merge în străfundurile obiectului său. Într-adevăr, intuiţia filosofică, va merge mai departe decât arta în această revelare directă a realului. Prima este mai penetrantă şi ea se adânceşte în durată, pe când arta se pregăteşte în vestibulul duratei sau, nu este decât „propedeutica" sa. După cum l-am mai citat pe Bergson, arta dilată percepţia, dar mai mult la suprafaţă decât în profunzime; ea îmbogăţeşte prezentul, dar nu ne face să-l depăşim.

Scanned with CamScanner

Ceva ce lipseşte viziunii estetice, dacă o decupăm lucid, este, după Bergson, o vedere organizată în durată. Diferența consistă, pe de o parte, în inerenta „superficialitate a ochiului artistului" care nu va putea înlocui, pe de altă parte, „penetrația viziunii filosofice". Căci, numai prin filosofie ne putem deprinde să nu izolăm niciodată prezentul de trecut; numai datorită viziunii filosofice toate lucrurile dobândesc o adâncime, sau ceva „mai mult decât adâncime", ele dobândesc ceva asemănător unei a „patra dimensiune" care îngăduie percepțiile anterioare să rămână solidare cu percepțiile actuale şi care permite însuşi viitorului imediat să se schițeze în parte în prezent. Continuitatea şi dinamicitatea realității sunt surprinse mai adecvat prin filosofie.

În acest context, este absolut normal ca Bergson să nu ne spună foarte mult despre frumos în lucrările ulterioare celei de debut în care afirma: „sentimentul frumosului nu este un sentiment specific; orice sentiment resimțit de noi va adopta un caracter estetic de îndată ce ne este sugerat, iar nu cauzat. Înțelegem acum de ce emoția estetică face să admită anumite grade de intensitate, precum şi anumite grade de elevație". În *Essai...*[12], Bergson mai crede că „pentru a înțelege cum de sentimentul frumosului comportă la rândul său diferite grade, ar trebui să-l supunem unei analize minuțioase"[13] (s.n.). Această analiză, însă, n-a fost făcută niciodată într-un studiu separat şi poate că nici nu putea fi realizată. Aşa se face că avem presărate în *Le Rire*, *L'Evolution créatrice*, *Matière et mémoire*, *La Pensée et le Mouvement*, nu „analize minuțioase", ci observații pertinente ca aceasta: „Viața nu se recompune. Ea se lasă numai privită. Imaginația poetică nu poate fi altceva decât o viziune mai completă a realității. Faptul că personajele pe care le creează poetul dau impresia că sunt vii, se explică prin aceea că ele sunt poetul însuşi, poetul care s-a multiplicat şi s-a adâncit pe el însuşi printr-un efort de observație lăuntrică

---

[12] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la consciance*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1924, p. 12.

[13] Henri Bergson, *Essai..., op. cit.*, pp. 12-13.

Scanned with CamScanner

atât de intens încât surprinde virtualul în sânul realului şi reia, spre a face din el o operă completă, ceea ce natura lăsase în el în stare de schiţă sau de simplă năzuinţă" [14]. Oricum, Bergson nu putea evita să nu circumscrie locul creaţiei artistice şi estetice alături de creaţia ştiinţifică şi cea metafizică, aceasta din considerentele metodologice bine ştiute şi, în aceeaşi consecuţie, el nu putea eluda problema valabilităţii operei de artă. S-a şi pronunţat, în acest sens, afirmând că valoarea unei anumite opere de artă nu se măsoară atât după puterea cu care sentimentul sugerat pune stăpânire pe noi, cât după bogăţia acestui sentiment însuşi. Căci, alături de gradele de intensitate sunt deosebite instructiv gradele de adâncime şi cele de elevaţie. Or, apelul la gradele de profunzime şi de altitudine al sentimentului, apropie din nou viziunea estetică de intuiţia metafizică.

Confirmarea intuitivă a valorii este dată nu de „superficialul ochi de artist", ci de penetraţia unică şi ireductibilă a intuiţiei filosofice ce se instalează în durată.

Coeziunea dintre substanţa filosofiei bergsoniene şi circumscrierea naturii artei şi a valorii ei este esenţial surprinsă de R. Bayer care precizează că, pentru Bergson „percepţia este estetică în acelaşi fel în care este reală: în jocul diferenţelor ei şi printr-o discriminare calitativă. Manifestarea unicităţii este fondul artei şi al lumii"[15]. Iar „fructele artei... susţin relaţia cea mai ineluctabilă cu fondul lucrurilor sub trăsăturile descrise de Bergson: materia estetică a unui univers de pură prezenţă, a unei lumi de asemenea singulară în care totul este unic, a unei sfere a contingenţei în care totul este radical nou şi imprevizibil în timp. Evidenţa estetică rămâne, din aceste motive, calea de acces spre realizarea metafizicianului"[16].

---

[14] Henri Bergson, *Idem*, p. 13.
[15] Henri Bergson, *Le Rire, op. cit.*, p. 162.
[16] Raymond Beyer, *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion Editeur, Paris, 1953, p. 14. Articol în Etudes Bergsoniennes, extras din Revue-Philosophique nr. din martie-august 1941.

Scanned with CamScanner

Bergson a surprins și dezvoltat până la ultima consecință un aspect real al procesului de creație artistică, anume acela al caracterului deseori neconștientizat al procedeelor pe care artistul le utilizează. Acest fapt a fost sesizat încă de Platon în celebrul dialog *Ion* și reluat ulterior cu necontenit interes, dar niciodată cu atâta insistență ca în romantism și mai târziu de ideologia din jurul avangardei literare și artistice. În această privință, ideile lui Bergson sunt sincrone cu cercetarea psihanalitică, cu teoretizările existente la sfârșitul veacului trecut și începutul acestui secol, preocupări ce aveau ca obiect predilect creația artistică și revenite în actualitate odată cu ascensiunea impresionismului, simbolismului, a romanului de tip proustian, iar mai apoi a expresionismului, dadaismului și suprarealismului. Insistența sa pentru relevarea valorii factorilor inconștienți în procesul creației se întâlnește astfel, atât cu direcția spiritualistă și antiintelectualistă din filosofie, cât și cu orientările – devenite comune în epocă și trecute pe nesimțite în stare de spirit –, care refuzau tot mai vădit reducerea actului poetic și artistic la capacitatea asociativă a intelectului, la formele riguroase ale gândirii raționale. De fapt, adevărul este (aducând raționamentul la limită) că niciodată opera de artă n-a fost în exclusivitate produsul reflexiei discursive. Din motive lesne de înțeles, celebrul intuiționist francez accentuează însă numai latura extrarațională a procesului de creație artistică, eludându-le pe toate celelalte.

O analiză detaliată a ideilor estetice ce irump din întreaga operă a lui Bergson demonstrează indubitabil că el abordează, în chip original, problemele fundamentale ale oricărei filosofii a artei: ce este frumosul? ce este arta? Acest fapt a generat și întreținut, de altfel, vie atenția exegeților care au purces, în mod firesc, la analiza categoriilor esteticii bergsoniene. Bunăoară, unii interpreți [17] stabilesc o legătură directă între triada intuitivă (intuiția filosofică, estetică și mistică) și

[17] Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 9.

„modificările", modurile de manifestare ale frumosului: grațiosul, frumosul echilibrat şi sublimul. De asemenea, prin teoria sa asupra comicului, Bergson se înscrie în marea tradiție a esteticii filosofice chemată a răspunde, dintr-o perspectivă totalizatoare, la întrebarea, întotdeauna actuală şi legitimă, privind natura şi esența comicului, a dramaticului.

X.2. *Formele râsului şi natura comicului*

Iată, într-o formă concentrată surprinsă natura dramaticului. „Orice artă exprimă anumite stări sufleteşti. Pentru aceste stări, unele se nasc mai ales din contactul omului cu semenii săi. Acestea sunt sentimentele cele mai intense şi, totodată, cele mai violente. Dacă omul s-ar lăsa mânat de imboldurile firii sale sensibile, dacă n-ar exista nici legea socială, nici cea morală, asemenea explozii de simțăminte violente ar fi manifestări curente ale vieții. Dar, este util ca aceste explozii să fie zădărnicite, şi este necesar ca omul să se supună unor reguli. Iar ceea ce interesul sfătuieşte, rațiunea porunceşte: există o datorie şi menirea noastră este să ne supunem ei. Sub imperiul acestei îndoite influențe a trebuit să se constituie, întrucât priveşte neamul omenesc, un strat superficial de simțăminte şi de idei care tind către fixitate şi neschimbare, care s-ar vrea mereu aceleaşi la toți oamenii şi care marchează – când n-au puterea să-l înăbuşe – focul ascuns al patimilor individuale. Progresul lent al omenirii către o viață socială din ce în ce mai pacifică, a consolidat treptat acel strat, aşa cum însăşi viața planetei noastre n-a fost decât o lungă străduință în vederea acoperirii cu o peliculă solidă şi rece, masa arzândă a lavei în necontenită fierbere. Dar, există erupții vulcanice. Şi dacă pământul ar fi o ființă vie, i-ar plăcea poate să viseze în timp ce se odihneşte, la acele explozii bruşce în care el redevine deodată conştient de tot ceea ce este mai profund în el însuşi. O plăcere de acest fel ne prilejuieşte drama. Sub viața liniştită pe care

Scanned with CamScanner

societatea şi raţiunea ne-au alcătuit-o, ea răscoleşte în noi ceva care din fericire nu explodează, dar pe a cărui tensiune interioară ea ne face s-o simţim. Drama îi oferă naturii o revanşă asupra societăţii. Uneori, ea v-a merge de-a dreptul la ţintă: va aduce din adâncuri la suprafaţă patimile care fac totul să explodeze. Alteori, o va lua pieziş, aşa cum procedează obişnuit drama contemporană; ea ne va dezvălui cu o îndemânare uneori sofisticată, contradicţiile lăuntrice ale societăţii; ea va exagera partea de artificiu ce se întâlneşte în legea socială; şi astfel, prin mijloace ocolite, dizolvând de astă-dată învelişul, ea ne va face din nou să atingem adâncul. Dar, în ambele cazuri, fie că slăbeşte societatea, fie că întăreşte natura, drama urmăreşte acelaşi scop, anume să ne dezvăluie o latură a făpturii noastre, ascunsă nouă înşine, ceva ce s-ar putea numi elementul tropic al personalităţii noastre" [18].

Există, însă, o deosebire majoră între comedie şi tragedie. Comedia se asociază cu tipul general, tragedia este de neînchipuit, fără individualitatea unică, comedia se asociază caracterelor generale, „pe care le-am întâlnit şi pe care le vom mai întâlni", în timp ce tragedia priveşte individul excepţional, comedia nu ne dă stări individuale sau momente trăite o singură dată, extrase din realitatea interioară, precum marea artă şi tragedia; seva ei este extrasă din realitatea exterioară. „Până şi titlul marilor comedii este semnificativ: *Mizantropul*, *Avarul*, *Jucătorul*, *Distratul* etc., iată denumiri de genuri. Şi chiar şi în cazurile în care comedia de caracter poartă drept titlu un nume propriu, acest nume este foarte curând târât de greutatea conţinutului său în albia numelor comune. Spunem „Un Tartuffe", în timp ce n-am spune o „Fedră" sau un „Polyeucte". Mai ales, nu i-ar da niciodată în gând unui poet tragic ca în jurul personajului său principal să grupeze personaje secundare destinate a fi, ca să spunem aşa, nişte copii

---

[18] V. Mihai Nistor, *Estetica intuiţionistă a lui Bergson. Originile şi repercusiunile ei. Examinare critică* (teză de doctorat), 1978, p. 12 şi urm.

Scanned with CamScanner

simplificate ale lui. Eroul de tragedie este o individualitate unică în felul ei. Îl vom putea imita, dar atunci, conştient sau nu, vom trece de la tragic la comic. Nimic nu-i seamănă, deoarece el nu seamănă cu nimeni (s.n.). Dimpotrivă, un remarcabil instinct îl poartă pe poetul comic ca, după ce şi-a alcătuit personajul central, să facă să graviteze în jurul lui altele care înfăţişează aceleaşi trăsături generale. De aceea, poate multe comedii au drept titlu un substantiv la plural sau un termen colectiv: „Femeile savante", „Preţioasele ridicole" [19]. În aceeaşi ordine de idei, nu întâmplător titlul marilor tragedii este un nume propriu: Hamlet, Lear, Oedip. Oricum, personajul comic e opus celui tragic prin aceea că, în timp ce acesta din urmă e în contact cu profundul sufletesc, primul e un distrat, un mecanizat; el poate prezenta din acelaşi tip mai multe exemplare diferite, întocmai ca un naturalist care studiază o specie, în timp ce tragedia are însă un unic personaj; tragedia se ataşează de indivizi, comedia de genuri; în fine, tragedia se trage din observaţia interioară, în vreme ce comedia ne provine din observaţie exterioară.

Distincţiile de mare subtilitate şi originalitate operate între dramatic şi comic, între comic şi tragic, nu pot fi separate de substanţa metafizicii bergsoniene. Contribuţia lui Bergson în problema comicului[20] stă, cu deplină justificare, alături de teoriile lui Aristotel, Kant, Hegel, Th. Lipps, Sigmund Freud, Nicolai Hartmann ş.a., fiind evidenţiată ori de câte ori sunt trecute în revistă principalele teorii perene despre această categorie. Izvorul şi esenţa comicului sunt nemijlocit deduse din contradicţia inerentă instituită între „vital", „viaţă" şi „materie", între ceea ce semnifică, pe de o parte, devenirea, mişcarea, mobilitatea absolută, irepetabilitatea, permanenta creaţie şi, ceea ce reprezintă, pe de altă parte, rigiditatea, încremenirea, repetabilitatea, inerţia totală.

---

[19] *Le Rire, op. cit.*, pp. 161-163.
[20] *Le Rire, Idem*, pp. 166-167.

Scanned with CamScanner

De obicei, avertiza Bergson, se râde de ceea ce are asemănare cu noi sau poartă pecetea noastră. Râsul este un fel de gest social care subliniază şi reprimă o anumită distragere specială a oamenilor şi evenimentelor. Rolul râsului este de a reprima tendinţele separatiste şi de a corecta rigiditatea, transformând-o în suplețe, de a readapta pe fiecare la toți. Totodată – arată Bergson –, datorită faptului că râsul, ca şi visul, se detaşează de lucruri şi de logică (care ne cer un neîntrerupt efort intelectual), el este pentru oameni o destindere, o odihnă, o lene: el „ne odihneşte de oboseala de a gândi". Râsul, însă, nu intervine în orice împrejurare, ci doar în condițiile în care conştiința dobândeşte o stare de calm, când asistăm la evenimente privindu-le detaşat, fără nici o emoție, deoarece adversarul principal al râsului este întotdeauna emoția. „Râsul n-are nimic mai primejdios decât emoția"[21], credea Bergson, introducând astfel cea mai severă expulzare a sentimentului din constitutivitatea comicului, separație fără precedent în întreaga istorie a esteticii. Pe lângă emoție, mai există şi o anumită rigiditate, de asemenea potrivnică râsului. Având caracter social, prin excelență, râsul se manifestă în egală măsură ca duşman al rigidității şi al emoției. Atitudinile, gesturile, mişcările corpului uman sunt rizibile în măsura în care trimit cu gândul nu la organismul viu, ci la un mecanism. Desenul unui caricaturist e comic doar atunci când sugerează o marionetă articulată. Automatismele de tot felul constituie, în general, sursă de râs. Astfel, gesturi de care în mod obişnuit nu râdem, devine rizibile când sunt reproduse de cineva, iar oamenii încep să fie imitabili în momentul în care în el se instalează automatismele, „încetează de a mai fi el înşişi". Punctul de plecare şi principiul suprem al teoriei bergsoniene a comicului, sintetizat în formula „Ceva mecanic aplicat peste ceva viu". („C'est du mécanique, plaqué sur du vivant"), îl reprezintă tocmai această suprapunere de situații când, un om în loc

21 V. Marian Popa, *Comicologie*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, pp. 9-22 şi urm.

Scanned with CamScanner

să aibă inițiativă, să creeze și să inoveze, se comportă ca o păpușă mecanică, fiind dominat de repetări stereotipe, stări de fixație, de diverse automatisme. După convingerea lui Bergson, generează comic „rigidul, gata-făcutul, mecanismul, în opoziție cu ceea ce este suplu, necontenit schimbător, viu; distracția în opoziție cu atenția, în sfârșit automatismul în opoziție cu activitatea liberă" [22].

Aceste premise îi permit lui Henri Bergson să întreprindă o extrem de interesantă analiză a modalităților comicului. Primul gen pe care-l cercetează se referă la comicul de situație. Urmează apoi comicul de limbaj, pentru ca în final să se insiste asupra comicului de caracter. Comicul de situație și cel de limbaj intervin pretutindeni în viața zilnică; comedia teatrală, prin simplificarea și îngroșarea anumitor laturi ale comicului cotidian, poate oferi mai multe învățăminte decât experiența reală. Examinarea comicului de situație începe pornind de la legătura posibil de stabilit între jocul copiilor și comedie, cu joc ce imită viața. Așa cum copilul ajunge, distrăgându-se din realitatea înconjurătoare, să confunde obiectul de joc – păpușa, bunăoară – cu omul, tot așa se poate ca spectatorul să identifice situațiile de pe scenă cu cele din viață. „Comicul, conchide Bergson, este inconștient" [23]. Probabil că, anumite reminiscențe din copilărie sunt conservate de fiecare în străfundurile ființei sale. Comicul ar viza, din acest punct de vedere, aspectul unei persoane prin care aceasta se aseamănă cu un lucru, fie prin comportamentul ei mașinal, prin rigiditatea sa, fie prin mișcarea sa în afara vieții. Comicul ar exprima, astfel, o imperfecțiune, individuală sau colectivă, care cere întotdeauna o corecție imediată, corecție ce trebuie să vină din partea contemplatorului detașat de orice emoție. În concluziile eseului despre râs, se remarcă o anume simpatie apărută pretutindeni față de personajul comic, cu care indirect oamenii se simt

---

[22] *Le Rire*, ed. cit., p. 3. „Într-o lume locuită de inteligențe pure probabil că nu s-ar mai plânge, dar de râs, poate tot s-ar mai râde", *op. cit.*, p. 3. „*Comicul...* se adresează inteligenței pure. Râsul este incompatibil cu emoția", *op. cit.*, p. 106.
[23] *Idem*, pp. 89-100.

Scanned with CamScanner

solidari, în posibilitatea lor de a se rupe de existența autentică, de a ceda total tentației mașinalului, automatismelor, ticurilor și rigidității care îi fac să piardă o parte din esența umană. Râsul rămâne, desigur, o corecție, dar, în același timp, din altă perspectivă, el constituie și un mijloc de destindere, care îi ajută pe receptori să uite pentru moment preocupările grave, transpunându-i în interiorul fenomenului contemplat. Tocmai de aceea, se cuvine observat că, prin intermediul analizei comicului, Bergson accede nu numai la latura estetică a artei, ci și la funcția ei morală.

Căci – arată Bergson – „pe de o parte, o persoană nu este niciodată ridicolă decât printr-o dispoziție care seamănă cu o distracție, prin ceva care viețuiește la suprafața ei ca un parazit, adică fără a se lega organic de ea. Iată pentru ce asemenea dispoziție se observă din afară și se poate, totodată, corecta. Pe de altă parte însă, rostul râsului fiind această corecție însăși, este util ca ea să atingă deodată cel mai mare număr de persoane cu putință. Acesta este motivul pentru care observația comică tinde instinctiv către general. Printre singularități, ea le alege pe acelea care sunt susceptibile de a se reproduce și care, prin urmare, nu sunt în mod indisolubil legate de individualitatea unei persoane, ci sunt, ca să spunem așa, singularități comune. Punându-le pe scenă, ea creează opere care vor aparține fără îndoială artei, prin aceea că nu vor urmări, în mod conștient, decât de a plăcea, dar care se vor deosebi de celelalte opere de artă prin caracterul lor de generalități, precum și printr-un gând ascuns și inconștient de a instrui. Așadar, pe drept cuvânt, se poate spune că, în ultimă analiză, comedia se situează la mijloc între artă și viață. Ea nu este dezinteresată ca artă pură. Punând la cale râsul, ea acceptă viața socială ca un mediu firesc. Ea urmează chiar unul din impulsurile vieții sociale. Iar în această privință, comedia întoarce spatele artei, care este o ruptură cu societatea și o întoarcere la simpla natură" [24].

---

[24] *Idem.*

Scanned with CamScanner

Capitolul XI

Valoarea estetică și teoria empatiei

Cunoscut în istoria gândirii şi culturii româneşti, în primul rând, datorită unor substanțiale contribuții în aceste două domenii, ca filosof şi sociolog (preponderentă pentru posteritate fiind cea de-a doua postură), Petre Andrei[1] a fost preocupat inevitabil, dat fiind caracterul larg al întreprinderilor sale teoretice şi de problematica estetică. Nu va fi estetician profesionist, de filiație filosofică sau pozitivă, ca atare, orientat prioritar spre delimitarea, limitarea sau definirea frumosului şi construirea în final a unei *Estetici*, cum vor proceda, mai târziu, Mihail Dragomirescu şi Tudor Vianu, sau spre constituirea unei ştiințe

[1] Născut în anul 1891, absolvent al Universității din Iaşi (1913), Petre Andrei este întâiul sociolog român de primă mărime, format aproape în întregime în țară. A urmat, prin concurs, la Berlin, şi semestrul de vară al seminarului ținut la Alois Riehl. Urmându-l la catedră pe Dimitrie Gusti plecat la Bucureşti, elaborează ca profesor, timp de 18 ani, o serie de lucrări de sociologie generală, epistemologie socială, sociologie politică ş.a.m.d. Spirit democratic cu vederi progresiste şi antilegionare, este supus represiunii odată cu instaurarea în septembrie 1940 a guvernului de dictatură militaro-fascistă. Percheziționat de legionarii veniți să-l aresteze, se sinucide (4 octombrie 1940). (V. Mircea Mâciu, Studiul la *Opere sociologice*, vol. I, E.A., Bucureşti, 1973. Acelaşi autor a elaborat prima lucrare monografică dedicată operei lui Petre Andrei. E.P., Bucureşti, 1969). A se vedea şi Z. N. Ornea (în) *Confluențe*, Ed. Eminescu, 1976, studiul *Petre Andrei şi tradițiile progresiste ale sociologiei româneşti*, pp. 101-107. Portretul omului Petre Andrei este creionat de puțini autori (v. dintre aceştia, cartea lui Aurel Leon, Umbre, vol. II, „Junimea", 1972).

Scanned with CamScanner

particulare a artei, ci va fi, cu proeminență axiolog, autor de altfel al primei lucrări speciale, explicite de axiologie din România, *Filosofia valorii* (1918), teza sa de doctorat. O asemenea cupolă sintetic generalizatoare conține și necesarul capitol dedicat valorilor estetice. De fapt, autorul, în deceniile III și IV ale secolului XX, a lucrărilor și studiilor: *Problema fericirii...*, *Despre ideal*, *Sociologia revoluției*, *Fascismul*, *Sociologia generală* ș.a., a elaborat chiar în perioada de pregătire a *Filosofiei valorii* (subtitlul este *Sociologia valorii*), articolul *Valorile estetice și teoria empatiei*, publicat în revista „Convorbiri literare" (1915). Acesta va fi dezvoltat, după cum arată și autorul, într-un capitol de sine-stătător al amintitei lucrări. Se inaugurează astfel la noi, prin Petre Andrei, cunoscător profund al întregii axiologii de la Lotze până atunci[2], cea dintâi lucrare sistematică de teorie generală a valorilor. Prioritatea lui în acest domeniu este incontestabilă, ceea ce nu este însă de natură să diminueze în vreun fel contribuția altor gânditori din perioada anterioară la problemele definitorii valorii, inclusiv a celei estetice.

Ideile, tezele, dezvoltările parțiale și particulare despre valori, despre natura acestora, specificitatea lor, conținute în lucrările lui Xenopol, Motru, Leonardescu sau Maiorescu, nu au format însă o axiologie explicită și explicit urmărită, ci una implicită și implicată în alte contexte teoretice în limba română asupra acestei probleme"[3], precedând-o strălucit pe cea a lui Vianu din 1942, *Introducere în teoria valorilor întemeiate pe observarea conștiinței.*

---

[2] Bibliografia utilizată de Petre Andrei este cvasiexhaustivă. Să notăm numai că sunt citați și analizați printre alții: Windelbandt, Ed. von Hartmann, Alois Riehl, Meinong, Ehrenfels, W. Wundt, Cohen, Ed. Spranger, H. Münsternberg, H. Riekert, Max Scheler, G. Simmel etc.

[3] V. *Cuvânt introductiv* la *Filosofia valorii*, București, 1945. Lucrarea susținută ca teză de doctorat era, după cum arăta Gusti, pregătită pentru tipar încă din 1919.

Scanned with CamScanner

Petre Andrei inițiind un demers atât de vast – u atât mai important, cu cât încă multe probleme referitoare la valori nu erau suficient clarificate și solidificate în gândirea filosofică foarte modernă a vremii – va considera, încă din faza de debut a analizei, că „noțiunea valorii e o noțiune fundamentală pentru filosofie"[4] și anume, atât prin aspectul teoretic intrinsec al filosofiei valorii de-a fi „explicare a realității", cât și prin caracterul ei practic, de interpretare a realității[5]. Dezvoltarea propriu-zisă a acestei distincții se face în cea mai mare măsură pe linia neokantiană, asimilată însă critic, constructiv și cu aport personal.

Critica sa vizează orice reducționism (cel de privire a valorii numai ca fenomen psihic este numit „psihologism vătămător"), după cum permanent se atrage atenția asupra faptului că, o axiologie globală cere cu necesitate o definire clară a valorii în general, simpla cercetare a valorilor speciale nefiind niciodată în măsură să se substituie acestei exigențe fundamentale. Petre Andrei, fidel pe tot parcursul acestei teze („valoarea poate și trebuie să alcătuiască obiectul special (s.n.) al unei filosofii a valorii, care va studia numai valoarea (s.n.) și formele sub care se poate prezenta"[6], elaborează o axiologie în cadrul căreia întemeierea valorii se face pe baza logicii[7] și a teoriei cunoașterii, luându-se în considerație totodată, pe lângă elementele psihologice de geneză și motivare a valorii, și „materia valorilor sociale", realitatea socială, acel creuzet imens al nașterii, afirmării și funcționării valorilor. În acest context se și operează, de altfel, subtila distincție ce-i aparține,

---

[4] Petre Andrei, *Opere sociologice*, Ed. Academiei, București, 1973, p. 168.

[5] Filosofia fiind cercetarea valorilor, ea va „cuprinde noțiunea de valoare, atât în tema sa teoretică, de explicare a realității, cât și în cea practică, de transformare a realității" în: Petre Andrei, *op. cit.*, p. 168.

[6] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 170.

[7] „Valoarea – arată Petre Andrei – e un element logic necesar pentru alcătuirea conceptelor și judecăților" (în: Petre Andrei, *op. cit.*, pp. 198-199). Însăși „conceptele presupun ideea de valoare în alcătuirea lor, dar nu numai atât, ci ele sunt chiar valori constitutive ale conștiinței în genere"(*op. cit.*, p. 200).

Scanned with CamScanner

dintre procesul de cunoaştere a valorii şi procesul de recunoaştere a valorii. Primul proces este, în accepția autorului *Filosofiei valorii*, un proces esențialmente logic, care „dă valorile teoretice explicative", în timp ce cel de-al doilea, procesul de recunoaştere e un proces practic şi are ca rezultat valorile practice valorificate[8]. Evidențierea, însă, a caracterului unitar al procesului teoretic de cunoaştere a valorilor cu cel practic de valorificare a lor, nu se realizează nici empiric, nici metafizic, cum s-a procedat anterior, ci plecând de la premisa fundamentală, conform căreia, definiția generală a valorii este imposibil de dat altfel decât ca relație funcțională dintre subiect şi obiect, teză aplicată apoi şi-n analiza fiecărei clase de valori în parte. Această teoremă a axiologiei sale formulată în capitolul *Geneza şi forma valorii* este şi astăzi valabilă: „Valoarea nu poate fi dedusă nici numai din obiecte externe, dar nu este nici numai rezultatul unui instinct subiectiv... Valoarea nu e un atribut nici al subiectului, nici al obiectului, ci o relație funcțională a amândurora. Prin urmare, în fenomenul valorii avem două elemente constitutive: subiectul şi obiectul[9]. Păstrând o atare premisă metodologică, se respinge *ab initio* nu numai reducționismul obişnuit, de sorginte psihologică sau biologică, ci se desființează din faşă şi raportul de reducere a realității la valoare, punct de altfel comun al multor axiologii premergătoare sau ulterioare *Filosofiei valorii*. „Noi am admis realitatea ca obiect al cunoaşterii, ca fiind călăuzită de conceptul valorii (s.n.), dar nu am redus-o la aceasta din urmă"[10], va spune clar Petre Andrei înainte de-a purcede înspre o concretizare şi specificare a acestei afirmații în propriu-zisa „sociologie a valorii", unde legătura dintre valoare şi realitatea socială va fi indicată la nivelul valorilor economice, juridice, politice, etice, istorice, estetice, religioase şi social-culturale în genere.

---

[8] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 173.
[9] *Idem*, p. 177.
[10] *Idem*, p. 234.

Scanned with CamScanner

Definirea însăşi a domeniului estetic ca teritoriu median [11], situat între „cunoştinţa teoretică" şi acţiunea practică, este comprehensibilă la Petre Andrei numai prin intermediul susţinerilor primare din corpusul ideatic al *Filosofiei valorii*, până acum prezentate succint. Prin urmare, în congruenţa necesară a universului axiologic, domeniul estetic îşi are locul său inconfundabil. Identificarea acestui loc şi trasarea graniţelor separatoare faţă de valorile teoretice şi cele izvorâte din activitatea practică se realizează prin continuarea şi adâncirea distincţiilor originale în criticismul kantian. Astfel, dacă universului teoretic îi corespunde ca „paradigmă" atitudinea reflexivă, iar domeniului eticii şi al ştiinţelor sociale îi aparţine ca moment interior inerent atitudinea practică, atunci esenţial va fi pentru teritoriul esteticii atitudinea intuitiv-contemplativă. Substratul delimitării constă într-o altă fundamentală distincţie: „Logica este ştiinţa gândirii, etica a voinţei, iar estetica a sentimentului" [12]. În acelaşi timp, operând această clară, neechivocă trasare a sferei obiectului, Petre Andrei se întreabă perfect legitim cum poate fi definită valoarea estetică, având ca bază acest fundal metodologic. În primul rând, axiologul român demonstrează convingător dezacordul său cu acele tipuri de teorii ce au încercat să explice valabilitatea valorii estetice printr-un apel la puncte de vedere asociaţioniste, formaliste, biologice, logice sau metafizice. Prima probă a insuficienţei tuturor acestor tipuri de abordări a valorii estetice este dată de inadecvarea lor la teorema

---

[11] Mai târziu, în *Logica frumosului* (1946), Liviu Rusu va demonstra că frumosul, sinonim cu esteticul, reprezintă o sinteză a binelui şi adevărului, fiindcă „în timp ce adevărul ne arată ceea ce este, iar binele ne arată ceea ce trebuie să fie, frumosul ne arată ceea ce este sub forma cum trebuie să fie" (v. Liviu Rusu, *Logica frumosului*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, p. 38).

[12] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 149. Toate cele trei clase de valori au însă propria lor autonomie. „Valoarea estetică... e pe acelaşi plan cu binele şi adevărul...fiecare dintre aceste trei valori rezultă din altă putere sufletească, deci sunt de sine stătătoare" (*op. cit.*, p. 157).

[13] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 153.

Scanned with CamScanner

de bază a axiologiei sale, conform căreia „când vorbim de valoare estetică, înțelegem un obiect care are valoare și un subiect pentru care există acea valoare" [13]. Într-un fel sau altul, abordările incriminate cantonează ființarea valorii estetice numai în unul din cei doi termeni ai relației și nu în relația însăși. În al doilea rând, amintitele teorii nu reușesc, după părerea lui, să dea proba specificității valorii estetice. Este interesant cum, plecând de la o asemenea premisă, indicându-se corect preeminența funcțională a subiectului în fața obiectului („Obiectul estetic e în funcție de subiect și e rezultatul unei sinteze operate în subiect"[14], se consideră că singura teorie valabilă pentru o axiologie a frumosului ar fi cea a empatiei, a Einfühlung-ului. Numai „teoria empatiei ne poate da unitatea de valoare estetică și... poate înlătura orice scepticism și relativism al valorii estetice. Valoarea estetică există, iar empatia e formularea criteriului de a o găsi"[15] (s.n.). Fenomenului empatic teoretizat de Th. Lipps ca sâmbure general al oricărei plăceri estetice și al oricărui act de valorizare estetică („în sesizarea și în gustarea unei opere de artă noi suntem în activitate internă psihică, noi introducem în obiectul estetic ceva din sufletul nostru"[16] (s.n.), Petre Andrei îi aduce o anumită completare, în sensul că empatia estetică însăși trebuie să conțină o marcă specifică față de alte forme ale empatiei de empatia „practică", în primul rând, în care domină elementul volitiv. Prin specificarea predominanței momentului contemplativ în structura empatiei estetice, se admite că teoria empatiei poate fi articulată temei valorii estetice („cu acest corectiv – al inerenței prezenței constante a

---

[14] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 153: „Frumosul e o noțiune corelată cu noțiunea subiect și nu poate exista o valoare estetică decât pentru un subiect, pentru o conștiință. Teoria însă care dă un adevărat criteriu pentru determinarea valorii estetice, e teoria empatiei" (*op. cit.*, p. 320).

[15] *Idem*, p. 157.

[16] Cf. Th. Lipps, *Aesthetik*, p. 358, citat de Petre Andrei, *op. cit.*, p. 152.

[17] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 156.

Scanned with CamScanner

elementului contemplativ – teoria empatiei poate explica valoarea esteticului" [17]. Totodată, prin conexarea teoriei empatiei la explicarea specificului valorii estetice se tinde la surmontarea dificultăţilor ce apar în decantarea momentelor subiective de cele obiective din structura obiectului estetic. Precedându-l pe Tudor Vianu, cel din *Estetica*, şi mai ales din *Tezele unei filosofii a operei* [18], Petre Andrei susţine ca „obiectul estetic nu e ceva transcendental, dar nici ceva pur subiectiv", ci are elemente reale şi elemente ideale. De aceea, realismul şi idealismul estetic (s.n.) nu se exclud, deoarece vedem că esenţa obiectului valorii estetice este exprimarea ideilor şi sentimentelor în intuiţie. Izvorul ideilor e realitatea, care trezeşte la noi anumite sentimente, pe care apoi le îmbracă într-o formă oarecum obiectivă – sensibilă – în opera de artă"[19]. Temeiul obiectivităţii din structura obiectului estetic nu este dat nici de valabilitatea general subiectivă kantiană, nici de vreo altă pretinsă valabilitate universală ce-ar irumpe din adâncurile bazei biopsihologiei umane, ci – consideră Petre Andrei – de valabilitatea generală, inerent conţinută în fenomenul empatic. Căci, „e ştiut din experienţă că simt frumosul acei oameni care au o mai mare excitabilitate psihică, care au mai multă mobilitate sufletească, care pot ieşi din propria lor stare sufletească momentană şi pot iradia viaţa lor asupra altor lucruri[20]. Astfel, transferul psihic realizat în actul empatic, transferul psihic realizat în actul empatic, transcende – în concepţia lui Petre Andrei – strictul palier psihologic de rezidenţă încărcându-se valoric (estetic dacă este realizat şi momentul contemplării). Întemeierea superioară a acestei presupoziţii constă în teza că fenomenul empatic este prezent în orice receptare estetică, oamenii căutând în artă pretutindeni viaţa, pentru că inoculează în opera de artă propria lor viaţă.

---

[18] Tudor Vianu, *Postume*, E.P.L.U., Bucureşti, 1966.
[19] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 154.
[20] *Idem*, p. 155.

Scanned with CamScanner

Dacă în *Valorile estetice şi teoria empatiei*, demonstraţia se opreşte în mare la acest punct, în capitolul *Valorile estetice* din *Filosofia valorii* sunt aduse completări în măsură să extindă şi să întregească demersul ce viza să explice natura valorii estetice. Se resimţea probabil relativa incompletitudine a teoriei empatiei la tema valorii estetice, dacă nu se lua în seamă – după expresia autorului – aportul socialului din operele de artă", socialul fiind pe drept cuvânt văzut în postura de bază generativă şi pentru empatia estetică. Petre Andrei nu detaliază însă aceste aspecte, după cum nu insistă nici asupra genezei sociale şi istorice a valorii estetice, a raportului între subiect şi obiect în variabilitatea şi substanţialitatea lui constituită în empiria istoriei. În aceeaşi ordine de idei, raportul dintre valoarea estetică şi judecata de valoare nu este explicată satisfăcător prin trimitere la multiplele medieri de ordin social şi artistic ce-au instituit în mod practic valoarea dependent de procesul valorizării. Se implică, astfel, chiar o ruptură insolubilă dintre valoarea estetică şi judecata de valoare încercând să se evite anterioare identificări, reale ca atare în istoria problemei: „valoarea estetică nu depinde de judecată, ci judecata de valoare e în dependenţă de ideea de frumos, căci valoarea e un punct de direcţie al judecăţilor" [21].

Pe traiectoria deschisă de sociologia contează, cea taineană, cea durkheimistă, este adusă însă în prim plan ideea genezei sociale a operei de artă, cu un nedisimulat accent polemic la adresa lui Rickert care susţinea numai însuşirea contemplativă a artei, ca opusă caracterului social. Nucleului primar al unei asemenea ipoteze, conform căreia caracterul social al artei este anulat de faptul că arta este o creaţie individuală (fiind simultan şi un proces de individualizarea lucrurilor şi ideilor), i se contrapune principiul cercetării cauzale. Exemplul geniului este astfel invocat pentru a răsturna pe „teren propriu" orice pretenţie subiectivistă cu privire la creaţia artistică şi valoarea estetică. Formula adoptată („geniul s-a dezvoltat în mijlocul

[21] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 330.

Scanned with CamScanner

realității sociale, trăiește în această realitate și în mod involuntar dobândește caractere specifice, datorate tocmai realității sociale, căreia aparține"[21],? se apropie mult în acest sens de substanță în susținerile lui H. Taine și E. Durkheime. Aceasta în pofida plafonului metodologic sensibil diferențiat al celor doi filosofi, și fără să existe proba influenței. Cert este că, ideea anteriorității și dominației socialului se instalase deja într-o parte a conștiinței sociologice a vremii și Petre Andrei a acceptat-o și pentru domeniul artei și esteticului. Societatea, realitatea socială reprezintă sursa, izvorul creației artistice, ea este aceea care generează atât formele, cât și conținuturile diferite ale artei diverselor popoare. „De ce toate aceste deosebiri, dacă nu ar interveni socialul, care determină creația artistică" [22] între literatura „voluntaristă" a Nordului și cea senzual-imaginativă a Sudului, între operele lui Ibsen și Tolstoi ș.a.m.d., se întreabă Petre Andrei înspre finalul considerațiunilor sale. Mai mult chiar, se schițează și ideea devenită comună în esteticile sociologice și „conținutistice", anume aceea a tipului artistic. „Acest ceva social (s.n.) se afirmă cu atât mai mult în valoarea estetică cu cât în artă se exprimă tipuri reprezentative (s.n.), tipuri care cumulează toate caracterele ființei vii, ființei sociale" [23].

Semnificative sunt, în același timp, pentru evoluția gândirii estetice din România și ideile formulate de Petre Andrei despre neoromantismul filosofic (v. H. Bergson și O. Spengler – doi filosofi neoromantici, 1923)[24] și cele referitoare la romantism, ca fenomen de sociologie a culturii (v. Considerațiuni asupra romantismului, 1930)[25]. Noua înfățișare a romantismului filosofic este văzută ca „o formă legitimă a unei năzuințe profund omenești și ca un rezultat al unei stări spirituale și sociale specifice"[26] ce încearcă să înțeleagă și să explice lumea și

[22] *Idem*, p. 331.
[23] *Idem*, p. 331.
[24] Articolul a fost publicat în „Viața românească" nr. 8-9, 1923. Cf. Mircea Mâciu, *Opere sociologice*, vol. III, E.A., București, 1975, nota de la p. 391.
[25] Articolul publicat în revista „Minerva" nr. 1, 1930.
[26] Petre Andrei, *Opere sociologice*, vol. II, E.A., București, 1975, p. 244.

Scanned with CamScanner

viața modernă prin mijloace considerate ca adevărate. Romantismul, însă, asimilat mai degrabă la nivel tipologic (dualitatea clasic-romantic este invocată în acest sens, în primul rând, și numai după aceea ca momente evolutive în istoria artei și literaturii) este localizat practic ca afirmându-se în toate sferele vieții culturale și nu numai în filosofie. Astfel, sub incidența analizei cad, rând pe rând, atitudinile și stările romantice (afirmarea puternică a subiectivității, a sentimentelor, importanța acordată devenirii, hazardului, a acțiunii visului și utopiei ș.a.m.d.) din viața socială, din afara vieții politice, religioase, artistice și juridice, din palierul vieții cotidiene a oamenilor. „Oricum ar fi apreciat romantismul, ca un curent sănătos sau maladiv, indiferent de judecățile de valoare ce s-ar face asupra lui, un lucru nu se poate tăgădui, anume că el e manifestarea naturală a unor forțe firești, a unor potențe sufletești care se actualizează în diferite chipuri, sub presiunea vieții sociale[27]. Observație după cum se vede pertinentă, al cărei adevăr aproape că nu mai cere demonstrație.

Concluziv, trebuie să mai notăm că ideile dezvoltate de Petre Andrei cu privire la domeniul esteticului, a valorii, a judecății estetice de valoare, sau a genezei sociale a esteticului și artei s-au înscris în seria acumulărilor de referință din istoria gândirii estetice din România. De fapt, în Filosofia valorii, îndeosebi în capitolul Valorile estetice sunt enunțate *in nuce* aproape toate temele majore ale oricărui tratat de estetică. Aceste idei prezentate la cursuri au fost, desigur, asimilate și răspândite în cercuri tot mai largi, cu timpul pregătind și anunțând și în acest fel perioada marilor sinteze de filosofie a artei din perioada interbelică.

Spirit deschis înspre explicarea vieții sociale, în ansamblul ei, și în țesuturile ei intime, Petre Andrei n-a omis – încă de la începuturile activității sale teoretice – universul estetic din preocupările sale. Venind spre sociologie (aceasta-i disciplina care și-l revendică în primul rând) cu o fundamentare axiologică, nu putea să nu fie și estetician. Nu de profesie, dar nici de ocazie.

---

[27] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 260

Scanned with CamScanner

PARTEA a II-a

ASPECTE ALE ESTETICII CONTEMPORANE
ESTETICA APLICATĂ

Autor: MIHAELA POP

Scanned with CamScanner

ASPECTE ALE ESTETICII CONTEMPORANE

În această a II-a parte a volumului se propune o prelucrare a unora dintre cele mai recente publicații franceze în care sunt dezbătute problemele actuale ale esteticii. Utilizăm în mod explicit lucrări ale următorilor autori: Renèe Bouveresse, *L'Esthétique expérimentale,* Ellipses, Paris, 1999; Anne Cauquelin, *L'Art du lieu commun*, Seuil, 1999; Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine – tendances et enjeux*, Klincksieck, Paris, 1999; Yves Cusset, *Réflexions sur l'esthétique contemporaine*, Ed. Pleins Feux, Paris, 2000; J. Commetti, J. Morizot, R. Pouivet, *Questions d'esthétique*, PUF, Paris, 2000 şi Florence Begel, *La philosophie de l'art*, Seuil, Paris, 1998. La acestea se adaugă *Aesthetics*, Ed. Routledge, London, 2000 şi Dabney Townsend, *Introducere în estetică*, Ed. All, 2000.

Motivația de bază pentru această abordare constă în faptul că şi această a II-a parte a volumului a fost gândită, în special, pentru o utilizare didactică. În consecință, nu se pune problema originalității cu orice preț ci, mai mult, aceea a corectitudinii expunerii ipotezelor, argumentelor şi tezelor contemporane ale esteticii. Inevitabil, multe direcții şi metode aflate, unele dintre ele, la granița dintre estetică şi alte domenii, nu sunt abordate în acest volum. Tocmai de aceea am ținut să semnalăm acest aspect chiar din titlu.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

Capitolul I

Criza esteticii? – Semnificații

Criza actuală a artei şi a esteticii pare deconcertantă. Ea provoacă o mulțime de întrebări care sunt asemănătoare cu acelea pe care şi le-au pus gânditorii secolului XIX. Se poate vorbi oare de „sfârşitul" artei? Există oare criterii de evaluare şi judecare apte să stabilească fără drept de tăgadă sfârşitul artei? Sau, care este rolul plăcerii estetice şi care sunt criteriile de evaluare ale artei contemporane? Şi, despre ce fel de artă e vorba? O definiție nouă a artei pare să se impună astăzi când sunt tot mai prezente tehnologia şi integrarea procedeelor informaticii în procesul elaborării artistice. În ce măsură societatea contemporană determină arta şi receptarea ei? Putem vorbi doar despre o artă a elitei artistice sau şi despre o artă de masă? Care le sunt trăsăturile distinctive?

Totodată, ne confruntăm cu noi provocări. Care e statutul practicilor artistice şi culturale în societatea contemporană, cum influențează *media* sau politica procesul creației artistice dar şi al actului critic de evaluare a artei?

Când ne punem astfel de întrebări ne situăm implicit în domeniul esteticii iar întrebările nu au în vedere numai arta dar şi discursul secund, cel *despre* artă. Estetica nu e nici arta însăşi, nici teoria artei, ea e un discurs din afara artei asupra formelor artei, ale receptării ei dar şi asupra formelor de sensibilitate estetică. Discursul esteticii deschide astfel spre o diversitate de domenii cum sunt cel istoric, psihologic, sociologic, filosofic, etc.

Scanned with CamScanner

Se impune, de la început, o *distincție între estetică și filosofia artei*. Estetica ar putea fi definită ca un tip de experiență care se ocupă cu natura, valoarea și particularitățile obiectelor sale. Filosofia artei se apleacă asupra operei de artă, a creației, asupra valorii artistice și a fenomenului artei. Nu se pot analiza probleme de filosofia artei fără a pătrunde în domeniul esteticii. Filosofia artei însă, are în vedere istoria filosofiei, s-ar putea spune că este parte integrantă a ei pe când estetica poate fi înțeleasă ca detașată de filosofie. Tocmai de aceea, unii gânditori au propus noțiunea de *estetică filosofică* pentru a o diferenția de cercetările care, deși au în vedere frumosul, experiența estetică și arta, au alte surse (istorice, literare, etc.).

In acest volum, vom trata arta contemporană din perspectiva esteticii filosofice. Aceasta cuprinde câmpul istoriei filosofiei, de la cea antică până la cea actuală, sub aspectul abordărilor filosofice privitoare la artă. Ne vom apleca asupra acelor concepte care lucrează în vecinătatea operei de artă pentru a-i verifica pertinența și coerența filosofice. Dar cititorul nu va găsi nici o hermeneutică a operei și a experienței estetice, nici un accent special asupra experienței estetice însăși ci o încercare de înțelegere și ordonare a provocărilor la care e chemată arta contemporană. Totodată, volumul nu este o prezentare istorică și nici riguros sistematică deoarece apreciem că estetica se definește mai ales prin problemele pe care le pune, nu prin doctrine.

⌖

Ca sferă autonomă de experiență, estetica este o disciplină constituită în veacul al XVIII-lea. Dar, cum bine se știe, în istoria gândirii europene, filosofii și-au exprimat mereu punctul de vedere referitor la conceptele de *artă, frumos, armonie, perfecțiune* etc.

Platon abordează domeniul artei nu numai din perspectiva concepției sale despre Ideile eterne și imuabile (Binele, Frumosul și

Scanned with CamScanner

Adevărul) dar şi din perspectiva funcției artei în cetate căci, pentru Platon, artele au rol pedagogic în pregătirea viitorilor conducători ai Republicii.

Pentru Aristotel, arta este inclusă în categoria activităților *poietice* care se situează pe locul al treilea într-o ierarhie a activităților umane, după cele teoretice şi practice. Spre deosebire de Platon, Aristotel consacră analizei artei o lucrare separată, *Poetica*, în care abordează epopeea şi tragedia şi caută să justifice procesul imitației (reprezentării) artistice a naturii. Acest demers constituie o depăşire a viziunii negative platoniene a artei.

Multă vreme însă, abordările estetice au rămas incluse în corpul mare al filosofiei fără a se recunoaşte necesitatea constituirii unei secțiuni autonome care să-şi formeze propriile ei criterii de analiză, propriul vocabular şi propriile concepte. De abia în secolul al XVIII-lea, exact în 1750, Alexander Gottlieb Baumgarten dă, pentru prima dată, o definiție pentru această nouă disciplină filosofică: „studiul modului de cunoaştere şi de exprimare sensibilă este estetica (logica facultății de cunoaştere inferioară, filosofia muzelor, gnoseologie inferioară, artă a frumuseții gândirii, arta acelui *analogon* al raționii") (*Estetica*, 533). Deşi poate să pară oarecum peiorativă caracterizarea acestui tip de cunoaştere ca fiind „inferioară", trebuie amintit că Baumgarten nu are această intenție. Intr-o definiție anterioară, dată în 1739, estetica era caracterizată astfel: „știința modului de cunoaştere şi exprimare sensibilă este estetica; dacă ea țintește spre un grad mai scăzut, este retorică; dacă tinde spre un grad mai înalt de perfecțiune, ea este poetică universală". Este de aşteptat ca în secolul „raționii luminate", Baumgarten să țină seama de distincția deja tradițională dintre domeniul „ideilor clare şi distincte" şi sfera sensibilității, a intuiției şi imaginației, mai vagă, mai obscură. Insă, întemeierea noii discipline urmăreşte tocmai eliminarea acestei ierarhizări. Baumgarten este el însuşi, atât un analist excelent cât şi un poet care îşi exersează zilnic talentul versificării.

Scanned with CamScanner

Dacă raţiunea nu va dori să domine autoritar şi acceptă să considere sensibilitatea – o facultate asemănătoare ei – se poate deschide un domeniu larg de investigare filosofică – acela al operei de artă dar şi al facultăţilor umane ale intuiţiei, imaginaţiei, emoţiilor, pasiunilor şi al plăcerii sensibile pe care le stimulează creaţia artistică.

Cu toate că Baumgarten trăieşte în plin secolul „luminilor raţiunii", interesul pentru cunoaşterea omului în întregul său duce la o „umanizare" a raţiunii. Epoca „luminilor" învaţă să renunţe la *absolut* în sens strict metafizic, la idealul unei cunoaşteri „asemeni cunoaşterii divine" pentru a-i substitui un ideal pur uman pe care caută neîncetat să-l definească tot mai precis şi să-l realizeze cât mai deplin", afirma E. Cassirer în studiul lui despre Filosofia Luminilor. Tocmai această *umanizare a raţiunii* îl va face pe Baumgarten să definească estetica „arta de a gândi frumosul". Si tot el va considera că estetica este „ştiinţă a frumosului". Mai mult chiar, Baumgarten folosea deseori noţiunea de „ştiinţe frumoase" pentru a desemna studiul „gândurilor frumoase" pe care i le inspiră omului operele artistice.

De altfel, relaţia dintre artă şi frumos, dintre estetică şi frumos este atât de puternică încât chiar şi astăzi, aceste noţiuni par deseori sinonime. Aprecierea unui obiect ca fiind „estetic" presupune faptul că i se recunoaşte calitatea de a fi plăcut vederii sau auzului. Mai mult, chiar şi chirurgia care corectează imperfecţiunile corpului uman sau prezenţa numeroaselor „saloane de frumuseţe" din viaţa cotidiană sunt o dovadă a aceluiaşi interes pentru *estetic* înţeles ca acel ceva ce dă un aspect agreabil obiectului. Ameliorarea trăsăturilor naturale, atenuarea procesului de îmbătrânire şi a efectelor lui sunt modalităţi asemănătoare celor artistice, de a asigura o apariţie umană agreabilă. E vorba de un ideal de frumuseţe dar nu de o frumuseţe absolută, nu de Frumosul în sine.

Noul ideal e relativ căci fluctuează o dată cu epoca, moda, spiritul vremurilor. Relativitatea frumosului ne spune că acesta nu e o

Scanned with CamScanner

categorie unică și privilegiată a esteticii. El este o categorie *alături* de celelalte, formând astfel un adevărat ansamblu de modalități de manifestare a obiectului estetic: sublim, drăguț, grațios, banal, tragic, urât, etc.

Privit astfel, frumosul ne arată că definirea esteticii ca „știință a frumosului" este o definiție istorică. Ea nu pare să mai corespundă astăzi nici metodelor, nici obiectelor artei. Estetica se poate defini în numeroase alte modalități. Ea se întemeiază pe judecata de gust, pe reacțiile sensibilității umane la natură, și artă așa cum a arătat I. Kant. În plus, ea e preocupată de semnificația istorică și socială a artei, potrivit lui G.W.F. Hegel care numește estetica filosofia artei. Fiind o disciplină filosofică, ea cercetează procesul de creație artistică, judecata și aprecierea estetice, formele creației, procesul de receptare, relațiile dintre artă și societate, etc. Tocmai de aceea, ea trebuie să se deschidă spre multe alte științe umaniste: istoria artei, psihologia, psihanaliza, sociologia, antropologia, lingvistica, semiologia.

Numeroși gânditori contemporani sunt de părere că astăzi, ca și în trecut, unele arte ocupă un loc privilegiat în analiza esteticii, mai ales pictura în detrimentul arhitecturii. Se naște o întrebare firească: cum se poate explica această poziție privilegiată?

De-a lungul istoriei artei au avut loc multe dezbateri, cu adevărat estetice, referitoare la anumite construcții arhitectonice. Să ne gândim la soluțiile adoptate de arhitecți pentru realizarea Partenonului sau pentru cupola basilicii Santa Maria del Fiore din Florența, proiectată de Brunelleschi iar, mai aproape de vremurile noastre, clădirea Centrului Georges Pompidou sau Piramida de la Muzeul Luvru din Paris.

Mulți arhitecți dar și mulți filosofi afirmă că arhitectura este o artă majoră. Le Corbusier considera că o „construcție e făcută să

Scanned with CamScanner

reziste, arhitectura, să emoţioneze" întărind oarecum ceea ce afirmase Fr. von Schelling: „arhitectura e alegoria artei de a construi". Insă arhitectura a fost defavorizată în aprecieri de caracterul ei funcţional, utilitar şi de faptul că a fost asociată cu o activitate tehnică, nu estetică. Aşa se explică de ce arhitectura e considerată „începutul artei" potrivit lui Hegel şi e plasată la baza sistemului hegelian al artelor în timp ce poezia şi muzica ocupă vârful ierarhiei, într-o clasificare întemeiată pe principiul spiritualizării graduale a artei care se eliberează treptat de materie.

Prin contrast, pictura ocupă un loc privilegiat în domeniul esteticii probabil pentru că discursul filosofic despre Ideea de Frumos, despre gust şi judecată estetică s-a constituit prin raportarea la istoria picturii mai ales începând din Renaştere până în secolul XVIII-XIX. Disputele cele mai vii din estetică s-au născut, în majoritatea cazurilor, din conflictele generate de pictură. Jean Lacoste consideră că „nici o artă nu ne dă, aşa cum face pictura, plăcerea tradiţiei şi a modernităţii, nemijlocirea senzaţiei, subtilitatea iconografiei, strălucirea culorii şi inteligenţa gustului, iluzia imaginii şi poemul simbolului, figura şi abstracţia"[1].

O altă posibilă explicaţie constă într-un transfer de termeni din teologie şi cultură. În contrast cu iudaismul sau islamismul care respectă interdicţia reprezentării divinităţilor, creştinismul a acceptat şi, uneori, chiar a stimulat dezbaterea estetică asupra imitaţiei, a reprezentării, sau a modelului. Toate sunt teme ale picturii chiar şi astăzi.

[1] Jean Lacoste, *L'Idée de beau*, Bordas, Paris, 1986, p. 7.

Scanned with CamScanner

1. Rolul gândirii kantiene în constituirea esteticii

În 1790, Kant publica lucrarea *Critica Facultății de Judecare*. Prin ea, Kant clarifică problema judecății de gust, mult dezbătută în epocă. Întrebarea fundamentală era: ce facultate poate să judece şi să aprecieze frumosul? Raţiunea sau imaginaţia? Intelectul sau sentimentul? Direcţia intelectualistă afirma primatul intelectului în actul judecății iar cea empirist-senzorială privilegia sensibilitatea. Controversa se născuse încă din secolul XVII când, alături de alţi gânditori, Andrè Félibien (1619-1695) considera că raţiunea singură nu poate să aprecieze frumosul sau graţia. Operele spiritului degajă un inefabil care scapă regulilor raţiunii. Mai târziu, Jean Baptiste Du Bos (1670-1742), în *Meditaţii critice asupra poeziei şi picturii* (1719) afirmă primatul plăcerii sensibile şi ale sentimentului asupra raţiunii.

Prima jumătate a secolului XVIII e dominată de influenţa empirismului englez şi, în special, a senzualismului lui Edmund Burke (1728-1757) în defavoarea intelectualismului leibnizian. David Hume îl va trezi pe Kant din „somnul dogmatic" punând accentul pe rolul experienţei în cunoaştere. Alţi gânditori insistă asupra gândirii estetice. Francis Hutcheson e interesat de caracterul subiectiv al experienţei estetice şi al plăcerii care se naşte în contemplarea frumosului.

Johan Georg Sulzer (1720-1779) afirmă, în *Teoria generală a artelor frumoase*[2], că gustul presupune o facultate capabilă să sesizeze frumosul în mod intuitiv. Moses Mendelssohn (1729-1786) consideră că putem să judecăm şi să apreciem frumosul fără să-l dorim. Kant este cel care a reuşit să sintetizeze toate aceste concepţii şi să reducă la esenţial problema judecăţii estetice. Pentru el, gustul este rezultatul împletirii dintre judecată şi sensibilitate.

---

[2] J.G. Sulzer, *Algemeine Theorie des Schonen Kunste*, 1771-1774.

Scanned with CamScanner

Judecata estetică este subiectivă căci e legată de individ, nu se pot disputa gusturile fiecărui individ dar este şi obiectivă şi necesară căci persoana care apreciază estetic îşi exprimă un sentiment personal are şi pretenţia unei susţineri universale a sentimentelor ei. Nu se cere o adeziune efectivă ci se porneşte de la faptul că ipoteza nu trebuie negată şi nici eventualitatea că ea poate să fie adevărată. Vedem că judecata de gust presupune o facultate autonomă, ea este o judecată reflexivă căci nu-şi găseşte decât în forma reflecţiei sale asupra ei însăşi criteriile de apreciere care o întemeiază. Astfel, abordarea kantiană nu mai este o reluare a statutului ideii de frumos sau a modalităţilor lui de manifestare prin raportare la o Idee sau un Absolut de tip platonian ci este o analiză a subiectului autonom care are capacitatea de a judeca liber lucrurile.

Gustul estetic e o plăcere sensibilă, nu e doar o simplă excitare a simţurilor, e un joc armonios al imaginaţiei şi intelectului, o plăcere dezinteresată şi critică, fiind capabilă să judece frumosul. Având capacitatea critică, poate să producă acele concepte care-i lipsesc frumosului astfel încât el devine discutabil pentru că e pus în discuţie, comunicabil. E vorba de o experienţă modernă care ne cere să inventăm noi înşine criteriile universale ale sentimentului nostru estetic. Tocmai de aceea este o judecată care nu e teoretică pentru că nu dispune *a priori* de concepte teoretice cărora să le subsumeze experienţa individuală. Ea nu judecă obiectul ei aşa cum se evaluează o acţiune sau o intenţie. Nu ştiu de ce am o emoţie puternică ascultând o anumită bucată muzicală. Ştiu că nu pot explica frumuseţea operei pornind de la emoţia mea dar ea mă obligă la meditaţie, mă face să inventez termenii în care pot să o transmit şi altora. Astfel, frumuseţea operei le este şi lor inteligibilă chiar dacă inteligibilitatea emoţiei mele nu constituie o garanţie că şi ceilalţi vor trăi aceeaşi emoţie. În plus, prin judecata mea, pretind ca ea să dobândească adeziunea universală.

Scanned with CamScanner

Concepția kantiană constituie încheierea unui proces de conștientizare a autonomiei esteticii, domeniu al unui anumit tip de cunoaștere care se realizează concomitent cu o cucerire progresivă a legitimității pentru unele noțiuni fundamentale în estetică: subiectul autonom, spiritul critic și spațiul public. Judecata liberă presupune totodată recunoașterea aceluiași drept pentru fiecare individ. Critica de artă, întemeiată pe acest tip de judecată și care vizează transmiterea unei experiențe subiective, nu e legitimă decât atunci când recunoaște celuilalt o egală facultate de judecare. *Saloanele* lui Denis Diderot sunt un exemplu pentru această viziune. Gânditorul francez analizează în nume personal picturile și sculpturile vremii sale dar, ca filosof raționalist luminat, e conștient că textele sale contribuie la educarea publicului care, pregătit astfel, va avea dreptul să critice, la rândul lui, chiar și pe criticul însuși.

În partea a doua a operei lui Kant, *Critica facultății teleologice,* problemele fundamentale abordate sunt finalitatea și libertatea. Acestea vin să încheie dezbaterile din prima parte despre frumosul natural, artistic, despre sublim, despre artele frumoase, gust și geniu. Libertatea de judecare trebuie să aibă ca finalitate realizarea unei societăți în care toți indivizii au mijloacele prin care acced la libertate și au posibilitatea de a o exercita. Tocmai datorită acestor elemente fundamentale, actul judecății, al evaluării operelor de artă dar și al tuturor lucrurilor umane este întemeietor pentru orice autonomie.

Dacă ne referim strict la conceptul de autonomie estetică, sunt de menționat două aspecte contradictorii. Pe de o parte, conștientizarea noului tip de autonomie a făcut posibilă apariția unei noi discipline – estetica. Pe de altă parte însă, o autonomie estetică totală ar presupune că obiectul esteticii, arta, ar fi complet independent de religie, științe, de viața politică și economică a societății. O asemenea autonomie ne-ar trimite la imaginea unei sfere închisă în sine însăși care nu comunică cu alte activități umane și deci, ar fi complet separată

Scanned with CamScanner

de viața cotidiană. Această izolare este un refugiu în măsura în care garantează libertatea creației dar devine periculoasă atunci când ar duce la o separare definitivă între artist și creația sa, pe de o parte, și posibilitatea lor de a reacționa și a acționa asupra realității concrete, pe de altă parte. Autonomia totală imaginată de un estetism al „artei pentru artă" rămâne himerică și, mai mult chiar, neagă însuși faptul că arta este și ea „un mod de a face lumea" după cum afirmă filosoful american Nelson Goodman.

2. Estetica, teoria artei, filosofia artei

Hegel își pune problema unei asemenea distincții a cărei origine este, în primul rând, una terminologică. În *Prelegerile de estetică,* Hegel afirmă că termenul „estetică" nu e cel mai adecvat pentru domeniul frumosului și al artei căci „estetica" trimite etimologic la simțuri și senzații. Dar acceptă să-l folosească în sensul dat de Baumgarten, de știință, disciplină filosofică având ca obiect de studiu frumosul artei, nu pe acelea al frumosului în general. Hegel continuă afirmând că francezii numesc acest domeniu „teoria artelor" iar englezii vorbesc de „critică" în timp ce germanii, care folosesc termenul „estetică", ar fi singurii care au înțeles sensul dat acestui termen. „Vrem să ne obișnuim cu termenul „estetică" deoarece, pe de o parte, ca nume, nu ne este indiferent și, pe de altă parte, este atât de folosit în limbajul uzual încât îl putem păstra ca atare." Dar Hegel ține să menționeze că „adevărata formulare adecvată acestei cunoașteri este „filosofia artei" și, chiar mai adecvată, "filosofia artei frumosului"[3].

Ceea ce devine evident este faptul că distincția dintre acești termeni rămâne incertă. Confuzia persistă și în accepțiile mai recente

[3] G.W.F.Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol I, Ed. Academiei, București, 1966, p. 51.

Scanned with CamScanner

ale termenului „estetică", de pildă la B. Croce pentru care estetica este știința artei dar în dependență directă de filosofie și, totodată, corelată strâns cu istoria artei și critica de artă. „Estetica, știința artei, nu are ca funcție, așa cum își imaginează anumite concepții școlărești, să definească arta în mod definitiv și să-i țească trama conceptuală astfel încât să cuprindă întregul domeniu al acestei științe, ea nu este decât reorganizarea permanentă, mereu reînnoită, mereu mai riguroasă, a problemelor care, în funcție de diversele epoci, generează meditații asupra artei și ea coincide perfect cu rezolvarea dificultăților și critica erorilor care stimulează și îmbogățesc progresul continuu al gândirii"[4].

Croce ajunge să asimileze estetica domeniului filosofiei: „deși este o doctrină filosofică particulară, estetica, în măsura în care este filosofică, nu se separă niciodată de trunchiul filosofiei căci problemele sale sunt acelea ale relațiilor dintre artă și celelalte forme spirituale și deci, problemele deosebirilor și ale asemănărilor dintre ele estetica este, în realitate, orice filosofie care pune într-o lumină particulară cele referitoare la artă". Astăzi, estetica, înțeleasă ca filosofie a artei, o disciplină cu pretenții de rigoare științifică, în sensul larg al termenului, este acceptată.

Trebuie totuși specificat ce se înțelege prin *teoria artei*. Dacă estetica are în vedere aspectele globale ale artei, teoriile artei, având un discurs coerent și mai mult sau mai puțin sistematic, operează în interiorul fiecărei arte. Sunt vizate în special teoriile elaborate de artiștii înșiși, cum ar fi *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci sau al lui Paul Klee ori Kandinski sau *Almanahul Călărețului Albastru* și alte manifestări avangardiste de la începutul secolului XX. E vorba de teorii direct ancorate în practica artistică. Un alt aspect care nu trebuie omis este faptul că științele umane psihologia, psihanaliza, sociologia, etc. abordează obiectul artei din diverse perspective, specifice lor, realizând astfel elementele unor teorii proprii ale artei.

[4] Ibid. pp. 56-57

Scanned with CamScanner

3. Hegel şi „sfârşitul artei"

Teza hegeliană a „sfârşitului artei" a fost şi este deseori interpretată eronat. S-a afirmat că filosoful ar fi susţinut în mod paradoxal sfârşitul iminent al artei încă din perioada romantică. Deseori se apelează la această afirmaţie pentru a întări viziuni pesimiste care susţin că valorile şi reperele clasice au dispărut pentru totdeauna şi că nu mai există artişti autentici. Astăzi, inamicii artei contemporane apelează la aceeaşi afirmaţie şi elogiază presupusa clarviziune hegeliană prin care se prevestea, cu două secole înainte, „deznodământul" declinului artei. Hegel menţionează în două pasaje din *Prelegerile de estetică* ideea „sfârşitului artei". Prima dată, în *Introducere*, Hegel constată că arta epocii sale nu mai corespunde aspiraţiilor vremii aşa cum se întâmplase în Egiptul antic, în Grecia sau în Evul mediu. Atunci, arta se impunea ca expresia adevărului şi a absolutului căci acesta era obiectivul ei. Tocmai de aceea înţelegerea operei de artă presupunea meditaţia, presupunea o cunoaştere a artei, o filosofie. „Din acest punct de vedere, arta rămâne ceva ce aparţine trecutului. Şi-a pierdut adevărul şi vitalitatea autentice şi este corelată cu reprezentarea noastră în loc să-i fie menţinută necesitatea de altă dată în realitate şi să-şi ocupe locul cel mai înalt". Iar Croce afirmă: „Ştiinţa artei este, în epoca noastră, o necesitate mult mai puternică decât atunci când arta avea privilegiul de a satisface complet prin ea însăşi. Arta ne îndeamnă la meditaţie nu pentru a recrea arta ci pentru a o cunoaşte în mod ştiinţific"[5].

Hegel reia ideea în capitolul III din partea a II-a a *Esteticii* sale dar o dezvoltă în cadrul filosofiei istoriei punând astfel problema devenirii artei: "Am ajuns la capătul artei romantice, la acea viziune

[5] B. Crocce, *Essais d'esthétique*, Gallimard, Paris, 1991, pp. 61-62.

Scanned with CamScanner

dezvoltată în ultimul timp şi al cărui caracter constă în faptul că artistul se situează dincolo de subiectul său, se consideră depăşit de toate condiţiile impuse de natura conţinutului şi a formei, consideră că stăpâneşte atât ideile cât şi materia şi îşi imaginează că totul depinde de spiritul lui şi de forţa talentului său." Apoi, Hegel adaugă:"Arta a devenit un instrument pe care fiecare îl poate manevra în funcţie de talentul său şi care se poate adapta la orice fel de subiect, de orice natură ar fi. Artistul se consideră deasupra ideilor şi formelor consacrate. Spiritul său se mişcă liber, independent de concepţii şi credinţe în care s-a manifestat principiul etern şi divin în faţa conştiinţei şi a simţurilor".[6]

Poate să pară surprinzător şi chiar paradoxal faptul că Hegel, prietenul primilor romantici germani , Holderlin, Schelling, prevede declinul mişcării romantice tocmai într-o perioadă caracterizată prin elaborarea şi triumful artei în Germania. Dar să nu uităm că etapa romantică, pentru Hegel, înseamnă perioada artistică a medievalităţii occidentale. Ea îşi atinge apogeul în medievalitatea „gotică" şi se prelungeşte până în secolul XIX, potrivit aceleiaşi viziuni hegeliene. Această îndelungată perioadă de manifestare oferă posibilitatea afirmării tuturor „gradelor artei romantice" în care toate subiectele şi formele artistice au fost valorificate. În această situaţie, artiştii perioadei romantismului german au pornit de la zero, „au făcut *tabula rasa* în spiritul lor". Ca urmare, ei nu mai sunt forţaţi să reia temele artei din epocile anterioare. Astfel, ei beneficiază de o libertate necunoscută predecesorilor. Ca urmare, Hegel nu anunţă sfârşitul artei ci, mai degrabă, *naşterea artei moderne şi a esteticii* înţeleasă ca ştiinţă a artei. În plus, Hegel nu foloseşte niciodată termeni ca „sfârşit" sau „moarte" a artei ci doar cuvântul „disoluţie" (Auflosung). Pare astfel

[6] G.W.F. Hegel, *Op. cit.* p. 541.

Scanned with CamScanner

că adevărul artei se dizolvă în meditația care trebuie să însoțească orice creație artistică.

Teza hegeliană a generat numeroase comentarii nu numai din partea contemporanilor săi dar şi de-a lungul secolului XX. Mai ales mişcările avangardiste au zguduit din temelii concepția despre artă punând în discuție chiar şi noțiunea de artă. Artiştii „conceptualişti" au redus arta la discursul despre ea. Alții, precum Marcel Duchamp, au înlocuit opera realizată de artistul însuşi cu obiecte „gata făcute"(*ready made*), fabricate industrial – o roată de bicicletă, un urinoar, un uscător de sticle, etc. – deplasând astfel semnificația *de la obiect la gestul expunerii*. Arta contemporană produce, mai ales în muzică şi artele plastice, opere atât de deconcertante încât mulți sunt cei care o acuză că „produce orice" şi că atentează la însăşi existența artei. De fiecare dată este invocat Hegel şi se aminteşte „funestul" său prognostic.

Printre interpretările tezei hegeliene, două par a fi deosebit de relevante. În *Teoria estetică*, Theodor W. Adorno se referă la Hegel în mai multe cazuri, mai ales cu privire la tema istoricității artei. Pentru el nu se poate vorbi de o definiție eternă, atemporală a artei: "Definiția despre ceea ce este arta este dată întotdeauna înainte prin ceea ce a fost altădată dar nu se ligitimează decât prin ceea ce devine ceea ce vrea să fie şi ceea ce va putea să devină"[7]. Ca urmare, fiecare epocă nu poate să anticipeze evoluția artei căci conceptul se modifică în funcție de contextul socio-istoric. Dar Adorno nu neagă posibilitatea ca arta să dispară în societatea post-industrială dar în sensul că ar putea să dobândească un sens pe care nu-l putem cunoaşte pornind de la semnificațiile anterioare. În realitate, nu moare arta ci dreptul ei

[7] T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 17

Scanned with CamScanner

la existență dispare într-o lume tot mai dominată de industria culturală și de o raționalizare crescândă în toate activitățile umane. O asemenea „moarte" era imposibil de imaginat pentru Hegel.

În *Transfigurarea banalului*, *O filosofie a artei*, gânditorul Arthur Danto reia tema hegeliană. El analizează acele *ready-made* (obiecte fabricate industrial) ale lui Marcel Duchamp și *Cutiile Brillo* ale lui Andy Warhol considerând că aceste opere ar constitui limitele absolute dincolo de care arta nu mai e posibilă: „consider că o dată cu *Cutiile Brillo*, toate posibilitățile artei au fost atinse și deci, într-o anume manieră, istoria artei s-a încheiat. Nu s-a oprit dar e terminată, în sensul că a devenit conștientă de sine și a devenit propria ei filosofi: adică arta se află în stadiul prezis de Hegel în filosofia istoriei"[8].

Afirmația că arta și-a epuizat toate posibilitățile presupune un concept al artei definit în prealabil și care apoi s-a golit de conținut. Este destul de riscantă ideea că nici o creație artistică nu ar mai putea, în viitor, să lărgească orizontul istoriei artei.

[8] A. Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Le Seuil, Paris, 1989, p. 25.

Scanned with CamScanner

Capitolul II

Prima jumătate a secolului XX

Modernitate estetică şi criza artei

Noţiunea de *modernitate estetică* nu desemnează cu precădere o epocă, mai degrabă un anumit raport cu arta, raport întemeiat pe experienţa critică a gustului. Ea conţine mereu o opoziţie fundamentală: este atât o retragere spre imaginar cât şi o fereastră deschisă spre real. Opera de artă se plasează „într-o familiaritate tulburătoare", după cum afirmă Freud, care poate să devină o îndepărtare tulburătoare în care se află ceea ce pare apropiat. Sentimentul provocat se cere comunicat căci e deosebit de profund. Se produce astfel o dezorientare accentuată pe care o generează o experienţă atât de tulburătoare. De aici ar putea să decurgă criza artei. Insă, tocmai disoluţia reperelor şi a criteriilor, nevoia inventării unor forme noi de analiză, toate acestea la un loc asigură bogăţia experienţei estetice.

Noţiunea de *revoluţii formale* se referă la diverse mişcări, curente şi tendinţe artistice care, începând cu mijlocul secolului XIX, au contribuit la distanţarea de sistemul normelor artistice care guvernau domeniul artelor de mai multe veacuri. În toate modalităţile de manifestare ale artei, artiştii experimentează, inovează, rup legătura cu vechile principii pentru a elimina academismul. Pictorii abandonează principiul sacrosanct al lui *mimesis*, denunţă dogma aristotelică a imitării naturii, renunţă la spaţiul plastic supus convenţiilor perspectivei elaborate în Renaşterea italiană. Compozitorii lărgesc universul sonor

Scanned with CamScanner

al tonalității tradiționale, stabilită de *Clavecinul bine temperat* al lui Bach, explorează noile game cromatice şi disonanțele muzicale ținute până atunci în chingile armoniei.

Punerea în discuție a formei e generată de dualitatea hegeliană ***formă-conținut***. Forma are în vedere expresia, aparența sensibilă a operei în relația ei cu conținutul, cu ideea pe care o exprimă opera.

În pictură, de pildă, această aparență sensibilă a fost determinată de o anumită manieră de reprezentare figurativă întemeiată pe principiul recunoaşterii imediate a obiectului reprezentat. Impresionismul este primul curent al artelor plastice care a zguduit legile picturii tradiționale. El încurajează senzorialitatea pictorului, senzațiile lui vizuale, emoțiile sale şi *impresiile* în detrimentul subiectului (conținutului). Culoarea şi lumina sunt privilegiate iar desenul, conturul precis, sunt abandonate. Se acordă întâietate materiei luminii în detrimentul formei dar fără o modificare accentuată a conținutului. Impresionismul inaugurează succesiunea rapidă a şcolilor, a „ismelor" şi „schismelor" a căror modernitate se caracterizează printr-o voință evidentă de rupere de trecut: fauvism, cubism, futurism, artă abstractă, constructivism, dadaism, suprarealism, etc. Toate exprimă căutări, inovații, experiențe radicale. Ele dau glas unei stări de criză generalizată.

Criza este, să nu uităm, un fenomen relativ firesc pentru artă, deoarece arta este un produs al individualității umane critice şi tocmai de aceea ea îi conferă vitalitate. Am putea considera că, în fiecare moment care precede realizarea unei opere de artă, aceasta se află în criză căci, fiecare artist doreşte să realizeze o operă unică şi care să depăşească în valoare şi semnificație tot ce s-a realizat până la el. Insă criza se mai poate înțelege şi în sensul abordărilor menționate mai sus (Adorno şi Danto), acela al epuizării potențialului critic atât al creației cât şi al judecății artistice. Nu e vorba doar de o dispută teoretică între antici şi moderni, între cei care păstrează criteriile tradiționale şi cei care vor să impună altele noi, ci este vorba de o derută generalizată în fața slăbiciunilor materialului artistic care nu mai e capabil să

Scanned with CamScanner

alimenteze o adevărată şi viguroasă dispută de teorii, viziuni şi accepţii artistice. E vorba despre o criză care depăşeşte vitalitatea artei şi care se hrăneşte din crizele ei; e o criză în care se merge spre disoluţia artei datorată unei sărăciri generalizate a experienţei estetice.

Se naşte însă o întrebare: nu cumva această viziune aparţine cu precădere nostalgicilor artei "clasice" care consideră întotdeauna că nu mai există interlocutori demni de a înţelege şi a fi capabili să dezbată „problemele artei"?

Mai trebuie să remarcăm că însuşi termenul *estetică* a intrat într-un con de umbră şi pare uneori desuet. Dar să nu uităm un aspect: faptul că judecata estetică este comunicabilă şi discutabilă, asigură deschiderea ei astfel spre social. Având pretenţia la universalitate, judecata estetică se realizează în societate şi cu ajutorul membrilor ei. De altfel, Kant considera că facultatea de judecare estetică are şi o dimensiune educativă de care trebuie să se ţină seama în constituirea statului politic. Spre sfârşitul secolului XX, Hannah Arendt considera că judecata estetică poate constitui temeiul publicităţii politice[1]. Avantajul experienţei estetice este că îmbină dimensiunea sensibilului cu cea intelectuală, din experienţa cotidiană. Tocmai de aceea a apărut idealul democratizării prin cultură şi al educării populare, foarte importante chiar pentru Schiller şi Kant.

Se pune întrebarea dacă putem să vorbim despre estetică în cazul criteriilor publicităţii comerciale care par a se fi substituit celor legate de publicitatea gustului. Se poate oare vorbi de judecăţi estetice pentru emoţii de masă organizate *a priori* prin publicitate comercială? Dar, oare, însăşi această întrebare nu provine din sfera unei gândiri elitiste? Poate că ideea lui Kant despre universalismul judecăţii de gust sau caracterul ei public ar trebui remodelată azi când produsele culturii sunt şi ale industriei şi răspund astfel unor cerinţe economice

[1] H. Arendt, *Lectures on Kant's political philosophy*, Chicago, 1982.

Scanned with CamScanner

ale pieței culturale. Ne putem întreba în continuare: ce trebuie încurajat turismul cultural sau arta galeriilor? Cu alte cuvinte: receptarea democratică, de masă sau aceea pentru un cerc exclusivist? Asemenea întrebări pot să sugereze că însăşi reperarea crizei în care se află arta şi estetica reprezintă o chestiune complexă dar permite gândirii kantiene să fie încă vie şi sugestivă. Oricum, ele pun în lumină autonomia experienței estetice şi reflexivitatea plăcerii estetice care se defineşte ca acțiune dezinteresată, realizată la confluența dintre imaginație şi intelect.

⌖

Modernitate sau *avangardă?*

Pentru a încerca să răspundem la aceste întrebări să vedem ce înseamnă *modernitatea* şi *avangarda*. Sunt ele două noțiuni echivalente?

Modernitatea artistică de la sfârşitul secolului XIX şi din prima jumătate a secolului XX s-a exprimat în special prin mişcările de avangardă. Fiecare dintre acestea şi-au exprimat viziunea proprie asupra artei moderne. Totuşi, trebuie să menționăm că termenul *modernitate*, considerat într-un sens larg, nu se referă doar la o singură perioadă istorică. Fiecare epocă, inclusiv antichitatea, a cunoscut conflictul dintre „antici" şi „moderni", între spiritul conservator şi cel novator. Tradiția este aceea care transmite moştenirea culturală valorică a epocilor anterioare. Istoria se scrie pe baza acestei transmiteri. Tradiția nu constituie, în sine, un obstacol în fața progresului căci ea se întemeiază pe un fond de acumulări şi pe o integrare progresivă a cunoştințelor care garantează dezvoltarea şi evoluția, leagă prezentul de trecut, pentru viitor. Dar relația aceasta este fragilă, echilibrul e amenințat atunci când tradiția degenerează în tradiționalism conservator sau paseist şi se sclerozează sau când forțele novatoare antrenează o nouă viziune despre lume.

Scanned with CamScanner

Occidentul creştin medieval a cedat sub presiunea unei Renaşteri pentru care cultul antichităţii trebuia să asigure revitalizarea artelor şi a gândirii. În această privinţă, Renaşterea constituie o ruptură radicală faţă de Evul Mediu. Dar Renaşterea însăşi se instalează într-o tradiţie care păstrează moştenirea clasică şi, la rândul ei, devine tradiţie pentru epocile ulterioare, în special în artele plastice, în muzică sau, prin principiul imitaţiei, prin convenţiile perspectivei şi cele tonale care vor deveni insuportabile pentru artiştii de la mijlocul veacului XIX şi care se vor declara „moderni".

Să nu uităm totodată că, la sfârşitul secolului XVII are loc cunoscuta *ceartă dintre antici şi moderni*. Ea conferă termenului *modern* un sens specific care va caracteriza secolul următor, supranumit secolul Luminilor. Modernii sunt gânditorii cartezieni interesaţi de progresul ştiinţific, tehnic, convinşi de superioritatea raţiunii asupra celorlalte facultăţi ale spiritului uman.

Pentru artă, Hegel este cel care a inspirat sensul actual de modernitate artistică. El afirmă libertatea totală a creatorului. Acesta îşi poate alege subiectul, formele, materialul fără să fie obligat să respecte regulile şi convenţiile. Astfel, Hegel anticipează apariţia unei arte care nu exista încă, o artă post-romantică. Ea caută o frumuseţe ambiguă, eternă şi efemeră în acelaşi timp. Acestea sunt formele care-l atrag pe Baudelaire, „pictor al vieţii moderne". *Florile răului* sunt considerate şi azi prima realizare a unei modernităţi artistice născânde. Pentru Baudelaire, teza artei pentru artă dobândeşte o nouă semnificaţie: arta trebuie să se elibereze de orice valoare transcendentă şi să elibereze experienţa estetică de orice idee, chiar şi de ideea de frumos. Nu există frumuseţe care să poată fi concepută înaintea experienţei estetice însăşi. Forma ideală nu precedă forma reală. Experienţa estetică e un fenomen de avangardă. Ea presupune inventarea unor forme inedite care să recreeze bogăţia şi noutatea experienţei estetice. Kant opunea frumuseţea liberă, a naturii, acelei frumuseţi aderente, produse de om.

Scanned with CamScanner

Pentru Baudelaire, scopul artei este să elibereze opera de orice adeziune la exterior, de orice adeziune la ideal, eternitate, nemurire, concepute în mod tradițional. În locul lor, se cultivă tot ce e fugar, efemer. Modernitatea artistică va aplica şi o anumită violență asupra materialelor artei. Începând de la Baudelaire, se preferă materiale artistice care să şocheze, să impresioneze puternic. E vorba în special de o opțiune estetică în favoarea eliberării privirii, a imaginației, pentru a redescoperi surse inedite ale sensibilului. Sunt amestecate experiențe sensibile contradictorii, e exersată halucinația pentru a propune noi forme de manifestare a frumosului (Lautreamont, Rimbaud) sau se folosesc materiale a căror punere împreună e total surprinzătoare pentru concepția tradițională.

Este o modernitate care datorează mult contextului social, istoric, politic configurat de revoluția industrială. O modernitate care devine conştientă de ea însăşi, de ambiguitățile ei dar care nu este complet şi necesar întotdeauna să fie şi exclusiv modernă. Artistul înțelege contradicțiile epocii sale, aspirațiile dar şi deziluziile ei iar primele „isme" exprimă deja neliniştea individului în fața complexității lumii. Aceste curente pregătesc apariția altora, mult mai radicale, care vor însoți perioada anterioară şi posterioară primului război mondial pictura abstractă, suprematismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul.

Pentru Baudelaire, *avangardă* era un termen împrumutat din vocabularul militar. Prezența lui în discursul artistic caracterizează acele grupuri dornice să rupă definitiv legăturile cu trecutul, cu academismul, tradiția, ordinea burgheză prestabilită. Aceste grupuri sunt încrezătoare în forța, în puterea transformatoare a societății. Este evident că nu putem considera sinonime cele două noțiuni. Modernitatea e un proces istoric global iar avangarda este expresia unui moment de revoltă împotriva conservatorismului. Putem să considerăm avangarda o formă extremă a modernității ca „proiect neîncheiat" potrivit formulării lui J. Habermas.

Scanned with CamScanner

Pentru a înţelege mai bine distincţia considerăm că e necesar să insistăm mai mult asupra noţiunii de avangardă. Ea se înscrie, cum am văzut, în marea direcţie a ruperii legăturilor cu tradiţia. Această temă devine una recurentă în prima jumătate a secolului XX, un adevărat slogan al artei moderne şi al avangardelor. Căutarea frenetică a noului, pe care o exprimă în acea epocă succesiunea rapidă a şcolilor şi „ismelor" devine periculoasă, la rândul ei, căci apare riscul să se instituie ca o tradiţie şi astfel, să intre în contradicţie cu sine însăşi şi cu scopul ei. Aşa s-a ajuns la formularea ideii despre „tradiţia noului" şi chiar despre un fel de perversiune a „ruperii de tradiţie" transformată rapid în „tradiţia ruperii". E sugestiv faptul că întemeietorii modernităţii în muzică şi în pictură, Arnold Schőnberg şi Wassily Kandinsky nu au pretins niciodată că au rupt orice legătură cu tradiţia. Dimpotrivă, admiraţia lui Schőnberg pentru muzica lui Bach sau reminiscenţele Occidentului creştin în figura *Călăreţului Albastru* arată că această legătură cu trecutul era indispensabilă pentru a genera viitorul.

Să vedem ce a însemnat *Călăreţul albastru* pentru avangardă. *Der Blaue Reiter* este numele dat de artiştii W. Kandinsky şi Franz Marc în 1911 acelor opere şi expoziţiilor care preconizau o viziune total nouă a formelor estetice în artele frumoase, în special în pictură, literatură şi muzică. Lucrarea intitulată *Almanahul Călăreţului Albastru,* publicată la Munchen în 1912, conţine articole scrise de Kandinsky, Marc, Schőnberg, Bourlionk, Macke şi alţii. Cuprinde 160 de reproduceri ale unor opere din culturi şi epoci diferite care, în opinia autorilor, anunţau „o epocă nouă a spiritualului" şi o „nouă renaştere interioară". Formularea enigmatică *Blaue Reiter* a generat şi ea numeroase speculaţii. Ea apare prima dată în corepsondenţa dintre Marc şi Kandinsky. Acesta din urmă mărturiseşte: „Am găsit numele *Der Balue Reiter* la o cafea pe o terasă din Sindelsdorf;

Scanned with CamScanner

amândoi iubeam culoarea albastră, lui Marc îi plăceau caii, mie călăreții. Denumirea a venit astfel de la sine. Iar cafeaua Doamnei Maria Marc ni se părea minunată." *Almanahul* este puternic influențat de teoriile lui Wilhelm Worringer din *Abstracție și entropatie*.

Almanahul Călărețului albastru a fost considerat manifestul artei abstracte. Kandinsky îi scria în 1911 lui Marc: „Am un proiect nou. Un fel de Almanah cu reproduceri și articole... și o cronică. O legătură cu trecutul și o undă care luminează viitorul trebuie să dea viață acestei oglinzi... Vom pune o operă egipteană alături de un mic zen, o lucrare chineză alături de un Douanier Rousseau, un desen popular alături de un Picasso și tot așa. Treptat, vom atrage scriitori și muzicieni". De fapt, ***almanahul*** *va uni pictura, muzica, dansul, poezia, într-o artă totală*. Scopul era nu numai o reînnoire a formelor artei dar și realizarea unei „renașteri a modului de gândire".

Dadaismul

La scurt timp după *Almanahul Călărețului Albastru*, se naște la Zurich în 1916, curentul Dada. Sunt voci care afirmă că părinții cuvântului „dada" ar fi Richard Hulsenbeck și Hugo Bale dar Hans Harp consideră că meritul îi revine lui Tristan Tzara. Fie că mișcarea s-a născut la Cafeneaua Terasse sau la Cabaretul Voltaire din Zurich, intențiile mișcării sunt bine precizate: ea se dorește o manifestare a „revoltei permanente a individului contra artei, contra moralei și a societății". Își propune să pună în acțiune toată forța artei și „spiritul nou" pentru a construi „catedrala viitorului". Mișcarea intră rapid într-o fază nihilistă.

Deși inițial e legat de cubism și futurism, Manifestul Dada (1918) redactat de Tristan Tzara, respinge orice alianță cu avangardele, refuză chiar ideea de artă modernă și denunță spiritul de sistem care ar face

Scanned with CamScanner

din el un „ism". „Distrug sertarele creierului şi pe acelea ale organizării sociale, scrie Tzara, descurajez pretutindeni, arunc mâna cerului în infern, ochii infernului în cer, pun iar în funcţiune roata fecundă a unui circ universal în forţele reale şi în fantezia fiecărui individ".

Pe lângă întemeietori, trebuie amintiţi: Max Ernst, Francis Picabia, Raoul Haussmann, John Hearfield, Otto Dix, Georg Grosz, Man Ray, Philippe Soupault, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp şi Andre Breton. La New York, această mişcare se manifestase încă din 1915 într-o formă pre-dadaistă, mai ales datorită lui Duchamp. Spiritul Dada se va răspândi rapid în Europa întreagă. El va genera, în câţiva ani, o varietate uimitoare de creaţii artistice: expoziţii, teatru, reviste, manifeste, poeme, fotomontaje şi, mai ales, colaje. Decesul mişcării se înregistrează în 1923, epocă în care Marcel Duchamp părăseşte gruparea şi se apropie de André Breton care publică, în anul următor, *Manifestul suprarealismului.*

Spiritul Dada nu a încetat să trăiască şi chiar să bântuie creaţia contemporană. Cu puţin înainte de dispariţia sa (1963), Tristan Tzara se întreba care e finalitatea artei. El exprima rezerve faţă de fenomenul „vulgarizării" creaţiei artistice. „Ce înseamnă această vulgarizare, cui serveşte, suntem siguri că e benefică? Atinge ea oare scopul artei care este îmbogăţirea a ceea ce este umanul?" Tzara denunţă „snobismul", carierismul şi dependenţa de bani şi opinii cât şi compromisurile care decurg din acestea. În încheierea mărturisirilor, sunt exprimate nostalgic, temeri care sunt foarte actuale azi, cu privire la destinul artei contemporane, redusă la rangul de bun de consum. „Dada nu era doar absurdul, nu numai o glumă. Dada era expresia unei dureri acute a adolescenţilor născută în timpul războiului din 1914 şi în timpul suferinţei. Ceea ce voiam noi era să eliminăm complet valorile momentului dar în folosul celor mai înalte valori umane"[2].

---

[2] Marc Dachy, *Dada et des dadaismes,* Paris, Gallimard, 1994, pp. 329-330.

Scanned with CamScanner

Deşi mişcarea Dada nu şi-a propus să aibă continuatori, în anii '50, doi artişti americani, Jasper Johns şi Robert Rauschenberg crează un grup neo-dada, dornici să reconcilieze arta şi viaţa. Preluând mai ales modelul lui Kurt Schwitters, neo-dadaiştii fac colaje şi asamblări prin folosirea de obiecte şi materiale diverse sfori, cartoane, ţesături, etc. Influenţele mişcării Dada nu se resimt doar în artele plastice. Compozitorul John Cage şi coregraful Merce Cunningham, în anii '60 consideră că lucrările lor se plasează în continuarea acestei mişcări. În 1968, anul dispariţiei lui Marcel Duchamp, numeroşi contestatari, simpatizanţi ai Internaţionalei situaţioniste, într-o critică globală a societăţii capitaliste, au considerat motivată o raportare la spiritul protestatar al mişcării Dada.

Proliferarea „manifestelor" artistice de la începutul secolului XX, adică a unor texte publicate sub forme diverse, ar putea confirma viziunea hegeliană. Filosoful german prezisese dezvoltarea esteticii şi a „ştiinţei artei" ceea ce presupunea că discursul, meditaţia şi judecata trebuiau să însoţească producţia artistică, să o explice şi să o justifice. În epoca avangardelor care se succedă cu rapiditate, manifestele exprimă voinţa artiştilor de a explica publicului opere derutante, şocante şi care caută cu orice preţ noul, renunţând brutal la trecut. Manifestul are o funcţie estetică deoarece el însuşi este o creaţie literară, aşa cum sunt manifestele futuriste sau cele Dada (peste 30) şi cele două suprarealiste scrise de André Breton. În plus, manifestul are şi un rol politic şi ideologic care se explică prin contextul istoric: primul război mondial, revoluţia sovietică, confruntarea dintre comunism şi fascism, progresul maşinismului. Prin luări de poziţii excesive, manifestul este expresia unor angajări ale artei în conflictele epocii. El sugerează, dezvăluie, faptul că orice creaţie artistică nu mai poate fi reţinută într-o sferă închisă ci trebuie să se adapteze unui program de acţiune şi să se supună practicii artistice radicale.

Scanned with CamScanner

Ready-made

O dată cu afirmarea gândirii lui Marcel Duchamp, arta a fost nevoită să țină seamă de un nou tip de obiecte ... artistice – acele *ready-made* sau obiectele gata-făcute, fabricate industrial. Istoria acestor obiecte devenite artistice – preluate la întâmplare din marea diversitate a obiectelor fabricate industrial, începe în 1913. Duchamp așează o roată de bicicletă pe un taburet și, potrivit afirmației sale, o privește cum se rotește. Apoi cumpără un uscător de sticle, o lopată pentru zăpadă, etc. În total, 40 de obiecte ready-made. Problema acestor obiecte este tocmai expunerea lor ca obiecte artistice. Apogeul e atins în 1917, la New York, atunci când *Society of Independant Artists, Inc.* primește un urinoar botezat „Fântână", obiect semnat R. Mutt. „Lucrarea" e refuzată iar scandalul e înnăbușit. Publicul va afla întreaga întâmplare grație unei fotografii publicată ulterior. Paradoxul *Fântânii* se bazează pe disproporția dintre discreția cu care a fost înconjurat evenimentul și incredibilul răsunet din lumea artei. Provocare, gest comic, capcană dadaistă întinsă instituției, tradiției, cultului frumuseții? Probabil, toate la un loc. Duchamp consideră că e o dovadă a faptului că artistul poate să facă publicul să accepte orice.

De fapt, Duchamp voia să pună capăt picturii de șevalet, picturii „retiniene", în două dimensiuni. Obiectul industrial, semnat, modificat sau nu dar transferat în domeniul artei, tulbură percepția estetică obișnuită și, mai ales, rupe cu sistemul reprezentării artistice devenită tradițională. Obiectul industrial nu suferă nici o transformare alchimică în operă de artă. De fapt, el *nu devine* operă de artă. El se dorește a fi un gest al *desacralizării artei*.

Scanned with CamScanner

Disonanță, șoc, ruptură, *noul* cu orice preț

Întotdeauna operele de artă au dorit să suscite interesul, să impresioneze. Este o caracteristică a operei de geniu, așa cum o aprecia Kant. Dar chiar și antichitatea greacă, Aristotel în special, atribuia creației poetice, mai ales tragediei, sarcina de a provoca nu numai sentimentul de milă dar și pe acela de frică pentru a declanșa în final, în spectator, o stare de *catharsis* care să-l elibereze de pasiuni. În secolul XVII, estetica rămâne fidelă acestor cerințe aristotelice. *Arta poetică* a lui Boileau este expresia acestei atitudini. „Șocul" nu este scopul ultim în aceste epoci. *Catharsis* presupune revenirea la echilibru, la calm. Pentru secolul XVII, scopul suprem este ca opera să placă ochilor și sufletului, e vorba de o estetică a grației și serenității. Pentru muzică, disonanțele, care puteau exprima neliniștea și deruta, sunt armonizate; în pictură, absența armoniei culorilor este atenuată de rigoarea desenului. Convențiile academizante și păstrarea principiului imitării naturii nu sunt puse în pericol de nici o tentativă de inovație căci acestea nu urmăresc să pună în discuție însuși sistemul în vigoare.

Dar situația se schimbă la mijlocul secolului XIX, epoca apariției artei moderne. Pentru o eră a revoluției industriale și a afirmării capitalismului, Baudelaire se poate mira, cu îndreptățire, că formele artei clasice se mai mențin încă. El va clama disonanța, discrepanța. Cu toate acestea, primele curente de avangardă, de la impresionism la futurism, nu vor face decât să „șocheze" mentalitatea burgheză, să lupte contra estetismului, a academismului și conservatorilor. A șoca e sinonim cu a scandaliza, a ofensa, dar fără să rupă radical cu trecutul și fără o deschidere completă spre cercetarea noului cu orice preț.

Treptat, sensul verbului „a șoca" alunecă de la aspectul psihologic spre cel politic, al expresiilor „a provoca un șoc" și „a face operă-șoc". Aceste mișcări includ deliberat în vocabularul lor ruptura,

Scanned with CamScanner

disonanța, noutatea cu orice preț. În 1909, mișcarea *Art-Action*, declanșată de futuristul Marinetti, îi invită pe toți artiștii să diversifice manifestările publice care să exprime cât mai vehement revolta împotriva cultului trecutului, contra academismului și adeziunea la lumea industrială. De altfel, unul dintre manifestele Dada își propunea să distrugă „toate cuvintele mărețe ale eticii, ale culturii și interiorității". Marea artă va fi aceea care va face cunoscut „că a fost zguduită de exploziile săptămânii trecute, aceea care neîncetat va căuta să se regăsească după degringolada din ziua precedentă". Francis Picabia (1879-1953), întemeietorul revistei *Dada*, exprimă poate cel mai categoric acest cult al noului pe care l-au slujit mișcările de avangardă: "Ceea ce-mi place este să inventez, să imaginez, să fabric în fiecare moment din mine însumi un om nou apoi să-l uit, să uit totul. Trebui să secretăm o gumă specială care să șteargă treptat operele noastre și amintirea lor. Creierul nostru ar trebui să fie doar o tablă neagră sau albă sau, mai bine, o oglindă în care ne-am privi un moment pentru a-i întoarce spatele două minute mai târziu."[3]

Influențele concepțiilor lui Marx, Nietzsche și Freud asupra esteticii din secolul XX

Gândirea celor trei este recunoscută pentru influența pe care o are și astăzi asupra domeniilor științific, filosofic și politic. Ei sunt gânditori ai modernității, teoreticieni ai viitorului în domeniul lor (economico-politic, filosofic, psihanaliză)

Scrierile lui Marx despre artă și despre interpretarea creației artistice de-a lungul istoriei vor să rezolve o contradicție născută din dialectica marxistă. Potrivit concepției materialiste, evoluția formelor ideologice se întemeiază pe dezvoltarea economică. Desigur că și ele

[3] Ibid.

Scanned with CamScanner

influenţează, la rândul lor, economia, dar dimensiunea economică e mai importantă în această ecuaţie. Ca urmare, trebuie să existe un raport de corelare între stadiul economic şi creaţia intelectuală în general, în fiecare epocă. Dar Marx constată că această corelare nu se realizează întotdeauna în istorie. Unii gânditori sunt capabili să realizeze opere de anticipare, foarte lucide şi uneori critice, cu mult dincolo de condiţiile în care au fost create. În acest mod se realizează „un raport inegal între dezvoltarea producţiei materiale şi producţia artistică". Un asemenea decalaj e deseori sesizat în istoria artei: „există unele epoci ale înfloririi artistice care nu sunt în relaţie cu dezvoltarea generală a societăţii şi nici cu baza ei materială". De pildă, Marx îşi mărturiseşte neputinţa de a înţelege cum arta greacă şi epopeea, legate de forme specifice de dezvoltare, „pot să ne mai ofere o plăcere estetică şi mai au valoare culturală pentru noi, fiind şi azi percepute ca norme şi modele inegalabile". De fapt, Marx se loveşte de una dintre problemele esenţiale ale esteticii: cum reuşeşte arta să fie în acelaşi timp istorică şi atemporală?

În *Introducere* la *Critica economiei politice,* gânditorul acordă câteva rânduri acestei probleme dar nu reuşeşte să găsească un răspuns satisfăcător. El consideră că explicaţia pentru interesul acordat şi astăzi artei antice s-ar găsi în farmecul pe care-l exercită Grecia antică, numită „copilăria istorică a omenirii". Dacă ar fi reuşit să dezvolte cele câteva idei referitoare la artă, Marx ar fi constituit probabil o teorie a artei din perspectivă marxistă. Ar fi trebuit probabil să accepte că o serie de aspecte ale artei nu se supun determinaţiilor materiale, economice şi sociale căci teme precum iubirea, moartea, destinul sunt teme care aparţin însăşi condiţiei umane. În schimb, probabil că viziunea lui, puternic influenţată de Hegel şi întemeiată pe principiile esteticii clasice (imitaţia, perspectiva), preferinţa pentru arta greacă, toate acestea sunt evidente în pasajele lui şi ar fi constituit liniile fundamentale ale unei teorii a artei.

Scanned with CamScanner

Dacă viziunea lui Marx asupra artei nu a influenţat stăruitor filosofia artei, estetica marxistă şi diversele doctrine estetice inspirate de marxism au devenit criterii fundamentale în realizarea şi aprecierea artei mai ales în spaţiul comunist din răsăritul Europei. Preocuparea fundamentală a acestor teorii o reprezintă în special raporturile complexe dintre artă, politică şi ideologie sau relaţiile dintre artă, revoluţie şi partidul comunist. Se impun însă distincţii între primele concepţii estetice marxiste, aflate sub semnul leninismului (anii '20 Lenin, Plehanov şi Troţki) şi estetica dogmantică a realismului socialist concepută de Gorki, Stalin şi Jdanov în anii '30.

De abia după căderea comunismului, în 1989, doctrina oficială a realismului socialist se va prăbuşi după mai multe reconfirmări autoritare ale ei, mai ales în anii '60-'70.

Se poate observa că există la Marx o anume contradicţie între modernitatea concepţiilor filosofice şi clasicismul gusturilor sale estetice. Regăsim această contradicţie şi la Nietzsche dar exprimată sub o altă formă şi pentru motive diferite.

Dacă interpretarea marxistă a lumii porneşte de la gândirea hegeliană, filosofia lui Nietzsche, ostilă hegelianismului, îşi îndreaptă atenţia spre Grecia antică anume cea presocratică, o epocă în care domină cu tărie forţele vitale şi în care nu se manifestă încă „optimismul" teoriei, al cunoaşterii raţionale cu caracter epistemic, în detrimentul pesimismului tragediei.

Gândirea lui Nietzsche e dominată de o viziune estetică a lumii şi pe care o exprimă prima operă semnificativă, *Naştere tragediei*, scrisă sub influenţa lui Schopenhauer, un omagiu totodată adus muzicii lui Wagner. Textul e deseori citat şi conţine o temă bogată în implicaţii estetice, a relaţiei dintre dionisiac şi apolinic, între beţie şi vis, între muzică şi forma plastică. În text se exprimă totodată concepţiile care definesc modernitatea: refuzul transcendenţei, insatisfacţia în faţa

Scanned with CamScanner

declinului unei civilizații materialiste prea încrezătoare în progresul științei și al tehnicii.

Nu trebuie făcută o separare netă, așa cum fac unii comentatori, între gândirea tânărului Nietzsche aflat sub influența lui Schopenhauer, îndrăgostit de muzica wagneriană, anti-creștin și cel din perioada de maturitate, îndrăgostit brusc de Georges Bizet și care scrie lucrări fundamentale precum *Așa grăita Zarathustra*, *Cazul Wagner*, *Nietzsche contra Wagner*. Spre sfârșitul vieții conștiente, Nietzsche însuși afirmă că *Naşterea tragediei* și *Așa grăita Zarathustra* se numără printre cele mai valoroase realizări ale sale.

În ceea ce privește opera lui Wagner, dincolo de ambivalența sentimentelor lui, adevărata problemă ar fi să înțelegem ce percepe Nietzsche prin muzica wagneriană. El o consideră atât o renaștere a spiritului tragic grec dar și un simptom al decadenței moderne. Atunci când acuză ceea ce el numește *wagnerie* sau *wagnerizare*, el are în vedere dimensiunea teatrală și demagogică a muzicii. S-ar putea spune că, oarecum confuz, a presimțit exploatarea muzicii wagneriene de către ideologia nazistă. Insă, previziunile sale nu merg atât de departe încât să intuiască în ea premisele noii muzici, mai ales interesul pentru disonanțe care deschid calea spre experimentele muzicii secolului XX. Deși îndrăzneață în domeniul creației poetice, estetica lui Nietzsche rămâne riguros clasică în ceea ce privește artele plastice, admiră stilul maiestuos și formele tradiționale marcate de amintirea irizantă a spiritului grec.

Și în cazul abordărilor artistice și estetice realizate de Freud se poate descoperi o distorsiune între caracterul novator al teoriei psihanalitice, contribuția ei în analiza operei de artă și, mai ales, contribuția la înțelegerea procesului creator, pe de o parte și, conservatorismul și clasicismul lui Freud, pe de altă parte. El afirmă că nu e preocupat de estetică și, mai mult chiar, manifestă o atitudine de

Scanned with CamScanner

superioritate față de ceea ce numește știința artei cu discursurile ei vagi, contradictorii și care sunt inutile amatorului de artă căci nu-l ajută să își precizeze preferințele artistice. Însuși fenomenul „artă" nu i se pare că ar avea vreo dimensiune metafizică sau religioasă. O consideră o simplă „narcoză" cu capacități benefice de consolare a individului aflat în luptă cu permanentele probleme existențiale. Dar e interesat de procesul creației artistice și de operele de artă. Textele sale dezvăluie multă și autentică pasiune pentru literatură, teatru, sculptură și pictură. Excepție face muzica pe care mărturisește că o... „detestă".

Preocupat de perioadele de regres ale activității creatoare a lui Leonardo da Vinci, cercetează fărâmele de amintiri notate de artist și realizează o „analiză retrospectivă" a personalității sale. Ii dezvăluie astfel homosexualitatea latentă și procesul de sublimare artistică prin care „pacientul" său își „transcende pulsiunile". Lectura unei nuvele, deși destul de nesemnificativă din punct de vedere literar, îl ajută să stabilească o paralelă între procesul creației poetice, jocul inconștientului și propriile cercetări psihanalitice. E fascinat de *Moise* al lui Michelangelo și demonstrează, în contrast vădit cu interpretările date de istoricii artei că, departe de a fi dominat de furie, personajul biblic este stăpânul pasiunilor lui.

Operele de artă analizate de Freud, cu excepția creației lui Wilhelm Jensen, aparțin repertoriului clasic. Freud ignoră aproape cu desăvârșire revoluțiile avangardiste ale artei, deconstrucția formei, abstractizarea și nonfigurativul. Nu e interesat de suprarealism deși acest curent abordează în mod susținut tema inconștientului în experiența „scriiturii automate". Pentru Freud, opera de artă e traducerea în imagini a inconștientului de aceea ea se înrudește cu visul, nevroza. Ca urmare, forma artei trebuie să contribuie la recunoașterea, dezvăluirea acesteia. Forma este, pentru Freud, o modalitate de fascinare, prin care artistul trezește plăcerea estetică.

Scanned with CamScanner

În cazul celor trei gânditori menţionaţi şi ale căror creaţii au fost determinante atât pentru perioada în care au trăit dar mai ales pentru următorii 50-100 de ani, se poate constata un ataşament sensibil la clasicism şi estetica idealistă, o nostalgie pentru antichitate şi pentru o tradiţie artistică occidentală cuprinsă între Renaştere şi secolul XIX. Acest tradiţionalism se conturează alături de viziunea critică şi novatoare în acelaşi timp, într-o renaştere a renascentistei coincidenţe a opuşilor. De altfel, această atitudine, prin care s-a încercat înţelegerea şi depăşirea contradicţiilor, este şi caracteristica perioadei contemporane.

⌖

Înainte de a trece la analiza temei propriu-zise a acestei lucrări, ar trebui semnalate câteva aspecte referitoare la contribuţia pe care psihanaliza ar putea să o aibă în interpretarea şi înţelegerea artei moderne. Pentru aceasta ar trebui amintit că Freud, deşi un gânditor care a revoluţionat domeniul psihopatologiei, a fost în schimb, un clasic, chiar un tradiţionalist în domeniul artelor, atât în pictură, unde nu a reacţionat la revoluţia ce s-a produs la începutul secolului XX cât şi în muzică, deoarece ignoră noua concepţie promovată de Şcoala vieneză din care făceau parte muzicieni precum Berg, Schőnberg sau Webern şi cărora, Freud le este contemporan. Bine mamica, cgiar ma intreban ce-i cu tine

Analiza lui se adresează mai degrabă unei arte figurative constituită pe baza principiului mimetic şi are în vedere în special conţinutul, neglijând în bună măsură forma căreia îi acceptă doar un rol „de seducţie", un surplus care îi conferă operei de artă dreptul de a se deosebi de vis şi fantasmă. Ea nu ar putea sluji substanţial în analiza unei arte nonfigurative sau abstracte care nu se supune identificării imediate a unui conţinut şi a unei expresii fantasmatice considerată incoerentă şi haotică.

Scanned with CamScanner

Un continuator, Anton Ehrenzweig (1908-1966) şi alţi psihanalişti ai secolului XX au încercat să aplice teoria freudiană a inconştientului la analiza fenomenului artei moderne. Lucrarea lui Ehernzweig,[4] apărută postum în 1967, reprezintă o contribuţie semnificativă la elaborarea unei estetici psihanalitice funcţionale nu numai în domeniul artei „clasice" dar şi al artei contemporane.

Ehrenzweig respinge teza potrivit căreia creaţiile artistice contemporane ar fi o formă de manifestare a ilogicului, a iraţionalului, expresia unui inconştient dezordonat pe care o „formă preconştientă" ar reuşi apoi, mai mult sau mai puţin conştient, să-l structureze. Fiind un reprezentant al psihologiei formei (*Gestalt theorie*), Ehrenzweig consideră că aspectul haotic al artei moderne ascunde forme de articulare mai profunde, o ordine de adâncime care poate fi dezvăluită cu ajutorul unor lecturi şi interpretări mai aplicate. „Arta modernă exprimă deschis atacul iraţionalului asupra raţiunii. Forţa spiritului creator este aceea care reuşeşte să evite un dezastru. Raţiunea pare a fi suspendată temporar iar arta modernă apare atunci cu adevărat haotică. Dar timpul ridică la suprafaţă „ordinea ascunsă" în structura artei (acţiunea creaţiei inconştiente a formei). Artistul îşi atacă propria raţiune şi gândirea monistă dar o ordine nouă este deja în plină gestaţie."[5]

Pentru a descifra această „ordine ascunsă", autorul consideră că trebuie abandonate procedeele tradiţionale de analiză a operei de artă, mai ales centrarea pe detalii, în favoarea unei viziuni sincretice, deschisă mai mult spre intuiţie şi spontaneitate. El numeşte „scanning al inconştientului" acţiunea prin care se pot determina structurile complexe şi ordonate care scapă de obicei unei analize raţionale. Ehrenzweig admite că noua artă agresează sensibilitatea conştientă şi că provoacă o anumită stare de anxietate specifică oricărei inovaţii artistice. Insă, consideră că „vom rămâne în continuare cu un sentiment

[4] Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, Gallimard, Paris, 1974.
[5] Ibid., p.14.

Scanned with CamScanner

acut al frustrării dacă vom continua să folosim clasicele modele de receptare vizuală sau auditivă pe care ni le-am format în aprecierea artei tradiționale."[6]

Autorul propune ca exemplu realizările *action-painting* şi operele lui Jackson Pollock caracterizate prin tehnica *dripping* şi expune condițiile unei receptări artistice adaptate: „trebuie să abandonăm tendința focalizatoare şi nevoia noastră conştientă de a integra petele de culoare în modele coerente. Să lăsăm privirea să alunece fără să fie ghidată de coordonate temporale sau direcționale, să trăim doar prezentul fără să încercăm să corelăm pata de culoare care intră deodată în câmpul nostru vizual cu acelea pe care le-am văzut deja sau pe care le vom vedea. Dacă reuşim să suscităm în noi această stare nedeterminată, apropiată stării de reverie diurnă, impresia de frustrare dispare; mai mult chiar, tabloul poate să se transforme brusc şi să îşi piardă acea aparență de construcție aleatoare şi de incoerență."[7]

Ehrenzweig este convins că arta îşi are sursa în inconştient dar teoria lui lărgeşte mult rolul acestuia în creația artistică. Pe lângă această preocupare nu numai a gânditorilor, pentru procesul creației artistice, dar şi al artiştilor, este exprimat şi interesul pentru direcții de investigare artistică. De pildă, arta abstractă manifestă un interes special pentru un anume timp. Pictori precum Braque, Malevici, Kandinski vor să dezvăluie clipa anterioară momentului în care vizibilul se instaurează adică acel moment în care sunt posibile mai multe lumi reprezentabile artistic. Situarea la nivelul lumilor posibile presupune o subordonare a perceptibilului unei experimentări mereu reînnoită, înseamnă o subordonare față de acea dezordine ascunsă a inconştientului în care îşi are sursa.

---

[6] Ibid. p.110.
[7] Ibid. p.111.

Scanned with CamScanner

Dezvrăjirea artei

Când gândirea avangardistă progresează, dispare orice idee de frumos, experienţa estetică devine experimentală, se realizează singură prin autonomizare. Încercarea artei de a se desprinde de estetic prin anularea figurării marchează sfârşitul picturii figurative şi ea coincide cu dezvoltarea tehnicilor fotografice. Pătratul alb pe fond alb al lui Malevici este expresia unei anumite atitudini aceea de a descuraja orice reproducere a operei de artă care se dorea a rămâne distinctă de tehnica fotografică a reprezentării. Se poate vorbi de un anume *joc ironic* cu tehnicile reproducerii în secolul XX şi care va continua probabil şi în secolul nostru.

Un exemplu de valorificare ironică a întâlnirii artei cu produsele fabricării de serie a epocii industriale este creaţia lui Duchamp – *Fântâna* – . Arta simte nevoia de a abandona în seama altor domenii *tema produsului creaţiei*. Treptat, ea îşi deplasează atenţia spre *procesualitatea creaţiei*. Iar ulterior, fenomenul *happening* va atrage atenţia creatorilor. Opera în sine şi chiar existenţa ei nu mai stârnesc curiozitatea, nu ceea ce se întâmplă contează ci însuşi faptul că se întâmplă şi că acea acţiune nu se va mai repeta.

Walter Benjamin

Putem constata astfel că arta îşi „pierde aura", se produce „dezvrăjirea" existenţei ei. Walter Benjamin este acela care, în lucrarea sa din 1936, *Opera de artă în epoca reproductibilităţii tehnice,* afirmă că posibilitatea de a reproduce fotografic un tablou, de a înregistra pe bandă o simfonie duce la „pierderea aurei estetice a artei". Aura era înţeleasă ca o formă simbolică de sacralizare a artei. Printr-o asemenea viziune şi atitudine, sentimentul estetic este unic şi universal. Or, tehnicile noi ale reproducerii şi reprezentării asigură

Scanned with CamScanner

reproducerea unicului. Apare riscul unei atrofieri a experienței estetice, o sărăcire a subiectivității și o dezvrăjire a artei. Când opera e reprodusă, ea poate fi consumată înainte de a fi trăită; se realizează o repetabilitate care o reifică și merge în sensul invers al pretențiilor avangardiste, dobândește o disponibilitate care, pentru unii artiști, pare să o îndepărteze de însăși condiția ei. Dar alți gânditori au salutat apariția noilor mijloace de reproducere și nu au întârziat să considere produsele lor ca produse artistice. S-a afirmat chiar la un moment dat că arta fotografică și cinematografia pot să revitalizeze percepția lumii. În plus, cu ajutorul lor, arta se democratizează, tocmai pentru că e reproductibilă. În plus, în această modalitate de manifestare, arta intră în procesul economic.

Benjamin a sesizat aceste aspecte în 1936 dar și pericolele care decurg, anume asocierea reproductibilului cu ceea ce e consumabil. Pentru că intră în logica socială a consumului, reproducerea tehnică permite crearea condițiilor receptării. Se realizează deci o anume interdependență oarecum pernicioasă datorată dimensiunii economice care tinde să modifice însăși esența fenomenului artistic, acela de a-și avea scopul în sine însuși. Dimensiunea economică poate influența negativ și deviant opera de artă care devine instrument de manipulare a interesului public. Văzând spectacolul, măreția ceremoniilor naziste, Benjamin a înțeles că se pot produce emoții de masă cu ajutorul mijloacelor tehnice. De la individualitatea și unicitatea emoției se poate ajunge la o fuziune a sentimentelor care sunt apoi depersonalizate. Se pierde toată latura interpretativă și critică, ideea dezbaterii de idei și se atinge o "masificare" a sentimentelor estetice și estetizarea forțată a politicului dar și a socialului în general.

Un alt aspect care merită semnalat este prezența sau absența dimensiunii *etice* din arta contemporană. Nu se poate afirma că aceasta elimină complet eticul, el subsistă. Este evident de pildă că există un conținut etic în violența față de coerență și de ordine a senzorialului. În

Scanned with CamScanner

general, există un refuz de ordin etic care, ulterior, a luat forme politice în artă dar care îşi are originea în autonomia artei. El se exprimă în perioada avangardei dar şi în cea ulterioară prin refuzul conformării la real, respingerea constrângerilor sociale. Fenomenul pare a fi chiar mai profund dacă ne gândim că sunt valorificate resursele subversive ale imaginarului inconştient. Se clamează dreptul de a de-realiza structurile prestabilite, instituționalizate, ale realului şi percepției şi se cere chiar eliberarea de imaginea lor. Mai ales suprarealismul se remarcă în această direcție. El vrea să reabiliteze principiul plăcerii estetice în detrimentul realității. Plăcerea estetică era, pentru artiştii suprarealişti, o armă împotriva omnipotenței realității. Scopul suprarealismului consta în eliberarea pulsiunilor inconştiente ale experienței refulate sau sublimate prin conştiința morală sau prin interiorizarea constrângerilor sociale.

Numeroşi filosofi pentru care arta nu a constituit de la început o preocupare majoră au consacrat o parte a operelor lor problemelor esteticii. Alături de Martin Heidegger se numără gânditorul deja menționat, Walter Benjamin (1892-1940) dar şi Ernest Bloch (1885-1977) sau Herbert Marcuse (1898-1979). Alți gânditori formați la şcoala gândirii kantiene şi hegeliene şi influențați de marxism au căutat să dezvolte o teorie globală a artei secolului XX, în special Georg Lukacs (1885-1971) şi Theodor W. Adorno (1903-1969).

Georg Lukacs

Printre operele lui Lukacs se numără *Estetica* de la Heidelberg, publicată sub titlul *Filosofia artei* (1912-1914) sau *Sufletul şi formele. Teoria romanului* şi, mult mai târziu, în 1963, *Particularitatea esteticii*. Lukacs e considerat un "Marx al esteticii" deşi gânditorul se distanțează de marxismul ortodox şi denunță realismul socialist şi dogmatismul lui. Dar, atitudinea lui conservatoare în artă îl determină să admire opere, (mai ales literare) din tradiția realist-critică a secolului XIX: Balzac, Thomas Mann, Dostoievski, et all. Respinge

Scanned with CamScanner

pe revoltații Kafka, Beckett sau Joyce cât și arta modernă, mai ales avangarda, în special în pictură și muzică. În aceeași direcție conservatoare, Lukacs acordă atenție teoriei despre *mimesis* și *catharsis*, de sorginte aristotelică și militează pentru autonomia artei ca ultimă formă de luciditate critică, ordonatoare, într-o lume supusă atacurilor haosului.

Theodor Adorno

Spre aceeași încercare de reinterpretare a fenomenului creației artistice se îndreaptă și cercetarea lui Th. W. Adorno în opera *Teoria estetică*. Unii critici consideră că Adorno este ultimul mare filosof al artei din secolul XX. El încheie seria sistemelor teoretice coerente continuatoare ale gândirii lui Kant și Hegel. Adorno este preocupat să definească modernitatea artistică în raport cu societatea. De altfel, această preocupare majoră îl deosebește de Lukacs care respinge arta modernă pe care o consideră expresia decadenței capitaliste. În schimb, Adorno, filosof și muzician, apropiat de școala vieneză (Alan Berg, Arnold Schőnberg, Anton Webern) ia atitudine în favoarea modernității artistice exact atunci când aceasta se confruntă cu condamnarea de către regimurile totalitare nazist și stalinist.

Operele moderne, oricât de dificile și încifrate ar putea să pară, necesită o elaborare rafinată și o raționalizare extremă a procedeelor lor tehnice. Adorno ține să semnaleze că modernitatea radicală nu înseamnă fuziunea cu "tehnocultura". Ea ar reprezenta singura modalitate prin care individul cu o bogată experiență estetică poate să realizeze o critică a societății contemporane și să reziste unei tot mai mari și insistente culturi de masă. Adorno nu acceptă că arta ar trebui să fie o simplă sursă de plăcere și divertisment. Dacă arta este o "promisiune de fericire" potrivit lui Stendhal, ea este în același timp, pentru Adorno, expresia suferințelor acumulate de-a lungul istoriei și într-o societate care nu a încetat să fie conflictuală.

Scanned with CamScanner

Gânditorul încearcă să răspundă la întrebarea despre situaţia artei în societatea aflată în criză şi decadenţă. Este oare şi arta pe cale să moară într-o lume aflată în ruină sau răspunsul artei este unul dinamic, de diversificare a formelor artei şi de sporire a căilor de receptare artistică? Adorno consideră că simptomul cel mai clar dat de o societate fragmentată, mutilată şi sărăcită este o clară separare socială a membrilor ei şi, în plus, o puternică reificare a conştiinţei. În acest caz, autonomia artei devine o simplă formă de manifestare a distribuţiei sociale, a rolurilor într-o lume complet controlată.

Dacă arta vrea să-şi menţină autonomia poate să mimeze aparenţa socială dar să denunţe tocmai mimetismul social. Astfel, ea face să sară în aer formele tradiţionale ale reprezentării şi ale scrierii teatrale. Exemplele sunt piesele lui Ionesco şi Beckett.

Cântăreaţa cheală reproduce atitudinile sociale burgheze care constituie expresia mimetismului social inconştient. Iar Beckett exprimă grăitor disperarea în faţa fragmentării vieţii şi a vitalului. Într-o societate în care nu mai există nimic de inventat, singura soluţie ar fi *mimesis* constând în reluarea fărâmelor unei experienţe. *O, les beaux jours* ! poate fi privită ca o dezbatere despre imitarea unui slogan publicitar. Dar sub aripile false ale unei promisiuni de fericire se ascunde îngheţul unei lumi în ruine. Estetica lui Adorno a fost înţeleasă uneori ca reversul celei hegeliene. Dacă, pentru Hegel, arta e manifestare a spiritului, dar una deficientă şi care nu ajunge la concept, pentru Adorno, arta repune în drepturi non-conceptualul. Conceptul este înţeles ca un simptom al unei gândiri reductive. Pentru Adorno, filosofia nu trebuie să depăşească arta; ea trebuie să se depăşească *în* artă. Acest gânditor este considerat a fi ultimul reprezentant al unei gândiri pentru care arta aparţine unei sfere privilegiate a existenţei. Ea păstrează încă, în imanenţa ei, un anume raport cu transcendenţa chiar dacă aceasta îi este inaccesibilă. Poziţia exigentă a lui Adorno a fost deseori catalogată ca elitistă.

Scanned with CamScanner

Herbert Marcuse

Alături de W. Benjamin şi Th. Adorno, Herbert Marcuse (1898-1979) este un alt gânditor care face parte din Şcoala de la Frankfurt, cunoscută pentru orientarea ei accentuat socială în studiul artei.

În 1937, Marcuse publică un articol intitulat *Despre caracterul afirmativ al culturii* în care autorul analizează modificarea sensului şi statutului culturii occidentale sub efectul dezvoltării societăţii moderne. Gânditorul consideră că întreaga cultură occidentală se întemeiază pe distincţia dintre valorile metafizice spirituale şi morale şi o realitate morală în care se desfăşoară activitatea cotidiană a oamenilor. Aceştia, dorind să evadeze dintr-o realitate constrângătoare, îşi creează un ideal de adevăr, dreptate, libertate şi iubire care realizează un univers al sublimării opus realităţii şi care exprimă o dorinţă intensă de transformare a acesteia. Marcuse arată modul în care creaţia artistică afirmă permanent această voinţă de transcendere şi pe care doar unele spirite talentate pot să o realizeze într-o societate conflictuală cum este cea occidentală. Ca urmare, această cultură afirmativă are o putere subversivă faţă de realitatea existentă şi tocmai de aceea ordinea politică şi socială tinde să stopeze orice transformare adevărată. Renunţarea la universul sublimării se poate realiza numai prin dezvoltarea unei culturi moderne şi democratice în societatea industrială şi post-industrială care s-ar caracteriza prin consumul cultural non-elitist şi democratic, consideră Marcuse. Dar, în locul fericirii promise de o lume ideală, s-au substituit o mulţime de plăceri mult mai concrete şi materiale. Realitatea societăţii moderne se întemeiază pe un tip de raţionalitate (economică sau tehnologică). Ea impune o desublimare represivă, o adevărată moarte a instinctelor. Tocmai de aceea, Marcuse nu ne trimite la experienţa estetică aşa cum o gândea Schiller, care opunea sentimentele mai înalte unora inferioare, primitive, ci la o forţă de autosublimare eliberatoare, non-represivă care ar fi alcătuită din acea desublimare menţionată deja şi o autosublimare astfel încât sunt

Scanned with CamScanner

reconciliate sentimentele şi instinctele şi, totodată, sunt desacralizate tabuurile, interdicţiile impuse de societate. Marcuse realizează astfel o teoretizare a avangardei (în lucrarea *Eros şi civilizaţie* din 1955) începută de Baudelaire cu un secol înainte. Devine clară legătura intimă dintre autonomia artei şi emanciparea societăţii sau a individului în societate, o temă care se epuizează în cadrul manifestărilor revoluţionare din Franţa anului 1968.

În 1964, Marcuse publica *Omul unidimensional*, o lucrare semnificativă pentru situaţia artei. El constată că nimic nu se mai poate opune forţei represive a capitalismului, forţă integratoare. Ideea de avangardă e condamnată ceea ce dovedeşte că se manifestă un conservatorism atât de dreapta cât şi de stânga. Autonomia artei dobândeşte o altă semnificaţie, în opinia lui Marcuse, ea presupune o anumită responsabilitate a artistului care vine din meditaţia lui asupra propriei conştiinţe. Ea e înţeleasă ca responsabilitate faţă de opera însăşi văzută ca alteritate. Astfel, discursul autorului este înţeles ca dialog al artistului cu opera sa, el e obligat faţă de ceea ce opera semnifică, ea îl somează să răspundă despre sensul ei. În acest caz, autonomia ar presupune aptitudinea de a-i da operei propria ei lege înţeleasă ca o formă de responsabilitate. Aceste idei vor fi reluate de E. Levinas.

În cazul orientărilor politice de stânga sau dreapta, arta ar avea o responsabilitate politică. De pildă, în cazul comunismului, arta trebuie să se supună doctrinei realismului socialist. În arta contemporană, autonomia ei oscilează între autarhie şi ostracizare datorită puterii industriei bunurilor culturale. Ea presupune colonizarea experienţei estetice prin piaţa culturii. Inclusă într-un sistem al controlului economic, cultura nu mai cunoaşte forţa explozivă a vechilor idealuri, rupe relaţia cu universul sublimării şi, în acest mod, ea nu mai joacă rolul avut în epocile anterioare, acela de a contribui la o transformare progresivă a realităţii. Deşi contestate de reprezentanţii *teoriei critice*, datorită faptului că nu ar fi analizat atent mişcările avangardiste, tezele lui Marcuse se regăsesc parţial în critica « industriei culturale » elaborată de Th. Adorno şi Max Horkheimer.

Scanned with CamScanner

Conceptul de industrie culturală

Noțiunea de *Kulturindustrie* a fost enunțată de Th. Adorno şi Max Horkheimer în lucrarea lor *Dialectica Negativă*, publicată în 1947. Aflându-se în exil în SUA, cei doi gânditori denumesc prin acest termen producția industrială a bunurilor culturale realizate prin dezvoltarea mijloacelor de comunicare în masă: cinematografie, presă, radio, televiziune, publicitate, mijloace care se dezvoltă dinamic în America acelei perioade. Industria culturală, în această semnificație, trimite la stadiul avansat al civilizației americane, considerând-o a fi deja post-industrială. O asemenea înțelegere presupune şi o modificare a statutului culturii tradiționale care, în această societate, se consideră a fi accesibilă publicului larg. Insă, expresia are şi un sens peiorativ. Cei doi gânditori pun problema efectului ideologic generat de o cultură standardizată, programată, produsă cantitativ, în mod industrial în funcție de criterii industriale, nu calitativ, potrivit unor norme estetice. Autorii consideră că această producție nasivă de « bunuri culturale » generează mai mult consum ; ea nu răspunde nevoilor culturale ale oamenilor. În plus, ea presupune o manipulare şi o condiționare a spiritelor în absența oricărui feed-back din partea consumatorilor. Noii manageri ai acestei culturi aşa-zis democratice sau democratizate respectă, de fapt, criteriile de marketing, distribuind în scopuri mercantile doar fărâme din cultura anterioară, tradițională. Pentru cei doi gânditori, acest proces conduce la o uriaşă "înşelare a maselor". Teza aceasta apare parțial în *Teoria estetică* a lui Adorno. El apără arta modernă care e o artă exigentă, rafinată până la ermetism şi care ar trebui să reacționeze la manipularea nevoilor artistice de către un sistem în care puterea o dețin aceia care domină economic societatea.

Atitudinea negativ-critică a celor doi gânditori apare astăzi greu de acceptat căci noțiunea de « industrie culturală » are o semnificație

Scanned with CamScanner

diferită – ea înglobează noile tehnologii folosite pentru producerea şi difuzarea de activităţi artistice şi culturale. În schimb, această atitudine atenţionează asupra riscurilor pe care le poate genera o tehno-cultură uniformizată şi globalizată în defavoarea experienţei individuale. Totodată, se atrage atenţia asupra distincţiei dintre « arte majore » şi « arte minore », distincţie care se manifestă mai ales în secolele XIX–XX. Artele majore erau cunoscute şi sub denumirea de « arte frumoase » pe când cele « minore » erau legate de meserii. Distincţia aceasta se păstrează uneori şi astăzi prin separarea disciplinelor instituţionalizate, de pildă, arte plastice, arte decorative şi arte aplicate. Din perspectiva esteticii contemporane, o asemenea distincţie nu mai e justificabilă având în vedere diversitatea practicilor culturale şi artistice. Unul dintre meritele culturii contemporane este să asocieze prin experienţe estetice similare, arta burgheză, elitistă, arta de masă, populară şi tehnicile artizanale.

O viziune negativă cu privire la arta ultimilor 50 de ani au şi alţi gânditori precum J. Baudrillard sau Joseph Kosuth. Potrivit lor, potenţialul noului conţinut de avangarde s-a consumat şi chiar fenomenul experimentării (al artei care « se face ») revine la experienţele primei jumătăţi de veac pe care le reia în diverse modalităţi. Baudrillard critică reducerea la minim a importanţei reprezentării. Artiştii contemporani sunt mai interesaţi de ceea ce înseamnă a crea şi nu de producerea operei însăşi sau lucrează pentru ceea ce se refuză produsului final de artă (gramatică, matematică, definiţia cuvintelor). După activitatea creatoare a avangardelor urmează era vidului estetic. Baudrillard deplânge « dezolanta sărăcie « a artei contemporane. Dar ea rezultă tocmai din dorinţa de a conferi experienţei estetice drepturile ameninţate de reproducerea tehnică. „Sărăcia" s-ar datora unui fel de sinucidere a artei care nu mai comunică datorită hermetismului ei. Acesta, la rândul lui, nu corespunde aşteptărilor consumului cultural.

Scanned with CamScanner

Presupusa sinucidere a artei este, mai degrabă, dispariția formelor tradiționale de reprezentare artistică. J. Fr. Lyotard afirma, în *L'inhumain* din 1988 (*Le sublime et l'avant-garde*) că operelor reprezentative li se substituie cele interogative şi nu li se poate fixa nici un sens comun : „ce fel de experiență trăiți acum, în ce moment? Eu nu reprezint nimic, sunt o operă care vă întreabă doar despre natura experienței dumneavoastră." Operele interogative de acest tip, nu mai solicită kantianul simț comun (pe care-l avem cu toții şi din care decurge gustul estetic). Ele ne întreabă despre posibilitatea acestei comunicări.

În această direcție se înscrie „arta conceptuală", o mişcare a tendințelor avangardiste din anii '60, apărută în SUA, dar care s-a răspândit la nivel global. În 1961, Henry Flynt creează conceptul de *concept art* afirmând: „conceptele sunt pentru *Art concept* ceea ce este sunetul pentru muzică, un material de bază. Cum conceptele sunt legate de limbaj, *Art concept* este o formă de artă care are ca material limbajul". În 1967, artistul Sol Lewitt consideră că ideile însele pot să fie opere de artă. Iar Joseph Kossuth adaugă deja celebra expresie: *Art as idea as idea*. Arta conceptuală deplasează analiza estetică de la opera de artă la ideea însăşi de artă. Ea nu e preocupată de aspect, caracteristicile perceptive ale operei. Întreaga atenție se îndreaptă spre modul cum funcționează ideea de artă.

Amintind cumva demersul lui Marcel Duchamp din 1913 – primul *ready made,* arta conceptuală afirmă întâietatea gestului şi a intenției artistice. Chiar statutul artistului creator tinde să se anihileze. Iar perspectivele practice şi teoretice ale acestui demers nu au fost încă suficient explorate. Oricum, numeroase curente şi artişti s-au raliat acestei concepții-limită. Se pot menționa grupul BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) sau gruparea Artă şi Limbaj din Anglia, Bernd şi Hilla Becher în Germania, dar şi artişti precum Carl Andre, Walter de Maria, Robert Morris, On Kawara, Barry Flanagan sau Bernard Venet.

Spre deosebire de aceste orientări care încă explorează problemele esteticii din perspectivele avangardei, marele public se

Scanned with CamScanner

îndreaptă tot spre operele clasice, fenomen încurajat şi de sistemul turismului cultural mediatizat şi susţinut politic. Pe de altă parte, anumite creaţii artistice reuşesc să comunice cu formele contemporane ale reprezentării şi cu tehnicile reproducerii (cu un public larg, în consecinţă) cum e cazul artei „pop" americane. Artişti precum Warhol, Rauschenberg, Odenburg reuşesc să nu facă enorme compromisuri. Se poate considera astfel că există o mişcare dublă: a) orientarea spre formele tradiţionale de patrimoniu cultural şi b) regăsirea unor forme comune de reprezentare. Situarea pe o poziţie de superioritate faţă de cele două direcţii este apreciată ca elitism dublat de dispreţ faţă de marele public. Este evident că atitudinea opusă, satisfacţia auto-contemplativă nu e nici ea o soluţie mulţumitoare.

Situaţia actuală a artei exprimă faptul că există un simptom al dezorientării în estetică şi arta contemporană şi al separării unor segmente ale publicului receptor. Ca urmare, pentru diversele grupări ale artei se va forma un anumit public receptor: unul anume pentru arta populară, altul pentru cea clasică, altul pentru arta contemporană. Fiecare va da impresia că se situează într-un univers distinct de al celorlalte. Dacă ne întrebăm: există progres şi reacţie în estetică? Răspunsul este negativ dacă înţelegem prin progres o evoluţie a creaţiei artistice spre un mai bine, de la grade de imperfecţiune spre altele tot mai înalte, de apropiere de perfecţiune.

Unii gânditori cum este Hegel, au considerat că perfecţiunea a fost realizată de clasicismul grec. Chiar şi Marx consideră că modelul antic e imposibil de depăşit. Noţiunea de progres e inadecvată în această abordare pentru că ea sugerează iluzoriu că e posibilă o perfecţionare a operelor artistice privite în totalitatea lor. În plus, această viziune ar mai presupune o evoluţie a sensibilităţii umane şi a experienţei estetice, adică exact relaţia prin care suntem legaţi de obiecte.

Se poate accepta ideea de progres în tehnicile folosite în creaţia artistică, tratarea mai variată şi complexă a materialului artistic, utilizarea

Scanned with CamScanner

unor suporturi noi în artele plastice sau perfecționarea instrumentelor muzicale. Acesta însă e un progres în domeniul artei, nu al esteticii.

Conceptele antitetice de *progres* și *reacție* au fost introduse mai ales pentru a defini gradele de modernitate ale unei opere de artă. Folosind termenii în această semnificație, Adorno se referă la raționalizarea *progresivă* a materialului muzical în istoria artei occidentale pentru a aprecia ca *regresivă* muzica lui Igor Stravinski și progresistă, aceea a lui Schönberg. Primul a respins atonalitatea și dodecafonia, celălalt, inițiatorul „noii muzici" a avut în vedere evoluția obiectivă a materialului muzical. Ulterior, Adorno va recunoaște că interpretarea lui are și un aspect nejustificat care permite o conotare ideologică a termenilor: *progres,* care e supraevaluat și *regres*, care are uneori semnificația de reacționar.

Scanned with CamScanner

Capitolul III

Modernitate, post-modernitate, post-avangardă

Noțiunea de post-modernism a apărut, prima dată, în domeniul arhitecturii. În lucrarea sa *Arhitectura postmodernă*, Charles Jenks a dorit să clarifice mai multe concepte care criticau sau diversificau semnificațiile modernității. Așa ajunge să facă distincția între *late modern* (modernism tardiv) şi arhitectura post-modernă sau ultra-modernă. Curentul post-modern a apărut în anii '60 după ce, în anii 1920-1930 modernitatea se manifestase cel mai pregnant. Această etapă, de la începutul secolului XX, mai e cunoscută sub denumirea de „noul stil internațional" al marilor arhitecți Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, cei care au inițiat fenomenul Bauhaus.

Modernismul, în ultima lui etapă de expresie şi post-modernismul se manifestă aproape simultan în arhitectură. Ele sunt tendințe opuse, uneori contradictorii, influențând semnificativ arhitectura actuală. Jenks consideră că un exemplu de arhitectură aparținând modernismului tardiv ar fi Centrul Pompidou din Paris. Această tendință prelungeşte concepția modernistă regândind şi adoptând „limbajul" epocilor anterioare. În schimb, post-modernismul foloseşte toate procedeele retorice şi valorifică reactualizând orice stil, inclusiv cel antic. Exemplul menționat de obicei este complexul Plazza d'Italia din New Orleans (Louisiana, SUA) realizat de arhitectul Chales Moore. Acesta foloseşte şi termenul „post-modern" pentru a-şi caracteriza şi defini creația. Curentul se manifestă rapid în anii '80, în toate domeniile intelectuale, culturale şi artistice şi devine sinonim cu diferențierea netă de epoca Luminilor şi de critica modernității.

Scanned with CamScanner

Acest „post-ism" îşi găseşte expresie şi în filosofia politică sau sociologie. De pildă, sociologul american Daniel Bell anunţă „sfârşitul ideologiilor" şi impune conceptul de „societate post-industrială".

Jean François Lyotard, care publică în 1979 *Condiţia postmodernă*, a căutat să definească această perioadă. Pentru gânditorul francez, condiţia post-modernă este sinonimă cu sfârşitul marilor discursuri despre legitimitatea ideologică sau despre societatea fără clase, emanciparea individului, construirea unei societăţi raţionale, etc.

Noua tendinţă va atrage şi critici. Încă din 1980, Jurgen Habermas face cunoscut un anume anti-modernism al unor teze post-moderne şi propune o clasificare a tendinţelor. Filosoful justifică necesitatea de a continua mişcarea modernistă şi consideră, asemeni lui Adorno, că aceasta e capabilă să reziste presiunii economice şi politice tot mai intense. Faptul că sunt numeroase voci care consideră că modernismul nu mai e viabil ar dezvălui, potrivit lui Habermas, un anume conservatorism dar şi expresia unei ideologii consensuale specifică liberalismului democratic. Filosoful denunţă concepţia lui Daniel Bell mai ales ideea că arta modernă şi avangarda ar fi deviat, alterat valorile tradiţionale burgheze. Habermas distinge între modernitate culturală şi modernizare socială şi observă că post-modernismul înţeles ca neo-conservatorism aruncă responsabilitatea eşecului modernizării economice şi sociale asupra modernităţii culturale. Insă, această responsabilitate revine sistemului politic nu fenomenului cultural incriminat. Cu acest prilej, gânditorul atrage atenţia că arta şi cultura moderne au fost folosite ca ţapi ispăşitori, considerându-se că au o capacitate accentuat subversivă. Sub titlul *Trei forme de conservatorism*, Habermas distinge între „tinerii conservatori", "vechii conservatori" şi „neoconservatori". Primii resping modernitatea în numele unei subiectivităţi autonome. Ei pornesc de la noţiunile modernităţii dar întemeiază un „antimodernism nemilos". Critică

Scanned with CamScanner

gândirea instrumentală contemporană apelând la voința de putere pe direcția lui Nietzsche sau la supremația Ființei în manieră heideggeriană ori la „forța poetică dionisiacă". În această clasă, Habermas plasează trei gânditori francezi: Georges Bataille, Michel Foucault și Jacques Derrida.

Vechii conservatori resping totul modernizarea socială, raționalizarea lumii moderne și modernitatea culturală. Își doresc o întoarcere la starea pre-modernă în care nu s-ar fi produs „dezvrăjirea lumii".

Neoconservatorii, precum Daniel Bell, au în vedere modernizarea științifică, tehnică și administrativă. Nu acceptă modernitatea artistică și culturală și afirmă întoarcerea la valorile trecutului. În plus, experiența estetică și subiectivă sunt, pentru ei, strict individuale. Tocmai acest tip de conservatorism constituie sursa tensiunilor contemporane culturale. În încercarea de dezamorsare a conflictelor, el propune o raționalitate comunicațională întemeiată pe limbaj, discurs, interacțiunea punctelor de vedere nu numai în domeniul științei dar și al eticii, esteticii, în viața cotidiană. Doar astfel se poate ajunge la un consens.

Lyotard contestă acest consens. Pentru el, semnificația post-modernismului se opune celei admise de majoritate. O societate mai adevărată și mai dreaptă nu se obține prin „omogenizarea" discursurilor științei, politicii, ale eticii, economiei sau esteticii. Trebuie promovată diferența jocurilor de limbaj. În estetică, post-modernismul lui Lyotard respinge nostalgia pentru estetica modernă, consensul gustului și armonizarea formelor frumoase. Arta post-modernă nu respectă nici o regulă sau convenție, nu acceptă criterii prealabile, nu e o artă care să aparțină unei ordini deja manifestate, nu e o artă nici a ceea ce poate fi reprezentat ci a nereprezentabilului. Ea s-a născut fără un model precizat.

Scanned with CamScanner

În perioada posmodernă a apărut încă o formulare, paradoxală în aparenţă. Ea acceptă ideea dispariţiei vechilor curente avangardiste dar doreşte să reactualizeze temele şi aspiraţiile acestora. Ca urmare, nu va fi o orientare de tip „neo"– neodadaism, neofuturism. Ea recunoaşte importanţa unor proiecte sau intenţii avangardiste dar este în acelaşi timp convinsă că aceste curente nu mai au forţe să renască.

Tocmai în această ordine de semnificaţii, Peter Burger foloseşte, în lucrarea din 1974, intitulată *Teoria avangardei*, termenii *post-avangardă, post-avangardism.* El ţine să observe că mişcările avangardiste de la începutul secolului XX nu au reuşit să transforme viaţa cotidiană aşa cum şi-au propus. În plus, toate aceste mişcări, după o perioadă iniţială revendicativă, au ajuns să se „adapteze", să accepte autoritatea instituţiilor, nu şi-au mai dorit să distrugă muzeele pe care le considerau „necropole ale artei". Mai mult chiar, au căutat să-şi găsească un loc în zonele de influenţă culturală. Deşi ambiţia de a „transforma viaţa" a dispărut, Burger doreşte să revitalizeze elanul novator al perioadei interbelice.

La scurt timp după publicarea lucrării lui Peter Burger, apare o altă formulare, aceea de „trans-avangardă". Ea aparţine criticului de artă italian Achille Bonito Oliva care publică în 1979, în revista *Flasch Art*, articolul intitulat *La Trans-avanguardia italiana*. Bonito Oliva observă că se manifestă tendinţe de reabilitare a picturii ca reacţie la curentele artei conceptuale. Acestea îi apar vizibile la unii artişti italieni precum Sandro Chia, Fracesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino. Ulterior, Oliva dezvoltă temele postmodernităţii: eclectism, istorism, citate din istoria picturii, importanţa subiectivităţii artistului, preferinţa pentru pictura expresionistă. Ţinând seamă de afirmaţia lui Lyotard despre sfârşitul avangardelor, Oliva declară că „trans-avangarda este astăzi singura avangardă posibilă căci ea permite artistului să valorifice moştenirea artistică europeană alături de alte tradiţii culturale care pot să revigoreze ţesătura creaţiei. Pentru Oliva, atât patrimoniul naţional cât şi moştenirea altor tradiţii

Scanned with CamScanner

culturale, inclusiv cele primitive sunt un fond inepuizabil. În faţa crizei avangardelor şi a unei societăţi fără repere stabile, doar o „mentalitate nomadă" pare capabilă să deschidă, fără limite, posibilităţile de expresie. „Stilurile picturale sunt recuperate ca un fel de obiecte găsite, lipsite de referinţa lor semantică şi de orice semnificaţie metaforică. (...) Iată de ce devine posibilă reluarea unor referinţe ireconciliabile între ele şi, totodată, amestecul de aspecte culturale."

Noile tehnologii modalităţi de valorificare în arta contemporană

În 1936, W. Benjamin publică un text intitulat *Opera de artă în epoca reproducerii mecanizate* în care abordează problema transformărilor pe care le suportă opera de artă atunci când e reprodusă, copiată, distribuită în exemplare numeroase prin tehnicile moderne. Acestea generează un raport curios între originalul unic, elaborat într-un loc anume şi la o dată precisă şi multiplele sale reproduceri difuzate simultan pentru un public numeros şi din locuri foarte variate. Pentru a înţelege acest raport, Benjamin propune noţiunea de *aură* înţelegând prin ea acea atmosferă specială în care se află obiectele de artă şi pe care le-o conferă autenticitatea lor. „Am putea să definim *aura* ca unica apariţie a ceva îndepărtat, oricât de aproape ar putea să fie (...). Definind aura ca unica apariţie a ceva îndepărtat nu am făcut decât să transpunem în categoriile spaţiului şi timpului formula care desemnează valoarea culturală a operei de artă. Ceea ce e departe se opune acelui ceva care e aproape. De fapt, calitatea primordială a unei imagini care slujeşte cultului este să fie imposibil de apropiat. Ea este mereu „îndepărtată" prin însăşi natura ei oricât de aproape ar putea să fie. Ne putem apropia de realitatea ei materială dar nu aducem atingere caracterului ei de a fi îndepărtată şi pe care-l păstrează din momentul când apare".

Scanned with CamScanner

Tehnicile moderne au exact această posibilitate de a pune operele de artă la dispoziția tuturor. Acest nou fenomen satisface „nevoia maselor de a-şi apropria obiectul prin imagine şi reproducere". Dar o asemenea vecinătate poate să producă pierderea „aurei" şi determină eliberarea artei de funcția ei cultuală. Aşa se manifestă tendința de a explica dispariția aurei ca o trecere de la valoarea *cultuală* la aceea de *expunere* (sau valoarea *culturală*). În plus, transferul presupune şi o evoluție de ordin politic căci presupune o „democratizare a artei".

Dar textul lui Benjamin prezintă uneori ambiguități căci pentru el, dispariția aurei semnifică şi „bulversarea întregii funcții pe care o are arta". Mai mult chiar, se produce eliminarea treptată a tradiției, sărăcirea experienței estetice directe, nemijlocite cu opera de artă în favoarea experiențelor mijlocite şi chiar mediatizate într-un univers al reproducerilor, al artificiului şi simulacrelor. În consecință, tehnicile de mediere şi mediatizare sunt foarte eficiente dar pot să conțină şi un efect negativ mai ales pentru faptul că oferă un fel de ecran opac care-l separă pe individ de realitatea experienței cotidiene. Datorită noilor mijloace electronice, problema obținerii unor elemente ale trecutului şi reprezentarea lor se rezolvă în câteva minute. Apare tot mai clar că memoria calculatorului se substituie celei umane.

W. Benjamin atrăgea atenția chiar în anii '30 asupra riscurilor de sărăcire a mijloacelor de informare şi comunicare. El regreta că, deşi un număr tot mai mare de oameni ştiu ce se întâmplă într-un răstimp foarte scurt la celălalt capăt al lumii, sunt povestite tot mai puține istorii care înglobează mult mai multă experiență sensibilă, trăită, individuală. Benjamin vorbea chiar despre o „atrofiere a experienței" datorită efectului acestor variate *media* care devin un fel de ecran ce ascunde, nu permite contactul cu viața reală.

Noua relație dintre artă, cultură şi tehnologiile noi pune o problemă esențială în plan filosofic: nu cumva elaborarea de ficțiuni reale şi de realități fictive presupune o modificare a statutului realului?

Scanned with CamScanner

Iar acest fapt poate să ducă la modificarea poziției omului în realitate. Dacă admitem că tehnica mediilor virtuale provoacă anumite atitudini, nu există oare pericolul unor conflicte între facultățile noastre perceptive și comportamentul nostru estetic și cognitiv obișnuit? Există oare un idealism tehnologic generator de utopie?

¤

O situație paradoxală caracterizează „artele tehnologice". Formularea însăși suscită de obicei, scepticismul dacă nu chiar respingerea. Pare a exprima o joncțiune imposibilă pentru unii pe când alții se întreabă care ar fi valoarea estetică a unor asemenea obiecte rezultate din combinarea noilor tehnici informatice cu practicile artistice tradiționale. Dezbaterile din ultimele decenii referitoare la arta actuală încă nu au abordat arta tehnologică. Analiza estetică din zilele noastre nu e încă pregătită, se pare, să abordeze formele cele mai actuale ale creației. Nu trebuie să uităm că Grecia antică folosea același cuvânt, *techne*, atât pentru artă cât și pentru activități meșteșugărești așa că astăzi ar putea să pară un pleonasm formularea *artă tehnologică*.

Noile tehnologii informatice au pătruns deja în multe proiecte artistice. În momentul actual, ele sunt implicate mai degrabă în stimularea procesului creator, în obținerea de informații, de material documentar pentru creație și mai puțin în realizarea operei însăși. O estetică a artei tehnologice ar trebui să evalueze impactul cultural și artistic al transformărilor actuale, să se aplece asupra extinderii fără precedent a senzorialului, asupra „exploziei" universului imaginar și deci, a creației. O asemenea estetică ar reuși să facă posibilă apropierea de cuceririle științifice. Iar o dialectică fecundă s-ar putea instaura din momentul în care arta ar renunța la monopolul intuiției, al sensibilității și al creației iar știința nu ar mai confisca elaborarea modelelor teoretice.

În urmă cu câțiva ani, compozitorul Iannis Xenakis, care a decis să utilizeze calculatorul pentru creațiile sale muzicale, considera că

Scanned with CamScanner

acesta este asemeni unui stilou, nimic mai mult. Iar scriitorul Michel Butor a apreciat şi el calculatorul ca instrumentul prin excelenţă al poetului.

Încă din anii '60, Frank Popper şi-a pus problema relaţiilor dintre cibernetică şi creaţia artistică. Observând progresele rapide din domeniul memoriei electronice, el menţiona următoarele, în 1975: „relaţiile dintre tehnică şi gândirea cibernetică sunt dominate de posibilităţile de a reduce procesele preliminare ale creaţiei. Artistul obţine, într-un răstimp foarte scurt, liste de cuvinte dintr-o mulţime de posibilităţi, fără să rezolve însă probleme estetice care presupun o strategie a creaţiei pe termen lung şi intenţii artistice complexe legate de biografia artistului"[1]. Frank Popper subliniază decalajul dintre posibilităţile tehnice şi proiectele artistice: fie tehnica progresează într-un ritm mult mai alert decât creativitatea artistică, fie artiştii visează nişte proiecte pe care tehnica nu reuşeşte încă să le realizeze. În cercetările sale mai recente, Frank Popper a căutat să elaboreze condiţiile unei noi gândiri estetice în care sunt prezente formele multiple de participare şi interacţie dintre artist şi societate, spectator şi creator. Se manifestă un interes sporit azi pentru o „artă comunitară". Tot mai mult, calculatorul nu mai e văzut doar ca un instrument de lucru performant ci devine sursă a unui mediu complet nou în raport cu condiţiile de existenţă actuale.

Problema care-l preocupă pe un alt gânditor contemporan, Roy Ascott, nu este atât de a afla dacă arta îşi are locul în această lume telematizată ci, mai degrabă, dacă ea poate transmite concepţiile noi despre identitatea individuală, despre noile paliere de conştiinţă şi noile noţiuni de comunitate pe care le implică această lume.

Unii teoreticieni au analizat operele care au folosit noile mijloace electronice, mai ales imaginile videografice. Ei au scos în evidenţă posibilităţile de întrepătrundere între creaţia artistică şi spectator dar

[1] Frank Popper, *Art, action et participation*, Klincksieck, Paris, 1980, p. 251

Scanned with CamScanner

şi între artă şi ştiinţă. Devine tot mai evident că artiştii îşi apropriază progresul ştiinţific şi tehnic pentru a constitui spaţii interactive, reţele.

Anne Cauquelin, autoarea unui *Mic tratat de artă contemporană* consideră că arta contemporană nu mai depinde de dimensiunea tradiţională a artelor frumosului, nu mai poate să intre în cadrul normator al esteticii clasice iar, pe de altă parte, arta contemporană acţionează pe mai multe „site-uri artistice" aşa cum sunt cele de pe reţeaua internet. „Site-ul material este reţeaua... Site-ul conceptual este paradigma comunicării în timp real, interactiv, între utilizatorii reţelei; aceasta determină de la început acceptarea elementelor sale constitutive: dispariţia operei ca obiect concret limitat, în favoarea unui proces pe cale de realizare; dispariţia autorului unic în favoarea unei multitudini de intervenienţi care intră în joc şi a căror prezenţă fizică nu e necesară; ei se pot afla la mii de kilometri distanţă; renunţarea la poziţiile clar precizate ale actorilor"[2].

Putem să remarcăm că aceste câteva idei referitoare la arta tehnologică se întemeiază pe stadiul actual al tehnicii informatice. Evoluţia ştiinţifică din deceniile viitoare şi integrarea ei în societate va modifica în mod cert relaţiile tehnologiei cu arta.

Arta contemporană şi criza ei

Dacă noţiunea de „artă modernă" este semnalată prima dată de Baudelaire ca apoi să includă marile mişcări de avangardă, începând de la impresionism, noţiunea „artă contemporană" constituie o sferă cu contururi vagi. Modernitatea e bogată în semnificaţii istorice, politice, ideologice, sociale şi culturale. „Contemporan" nu semnifică decât

[2] Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Le Seuil, Paris, 1996, p. 172.

Scanned with CamScanner

apartenența la timpul prezent. „Arta contemporană" nu desemnează totalitatea practicilor artistice actuale. Ea e un amestec de practici eterogene, uneori tradiționale, clasice dar și moderne și actuale.

În deceniile 8 și 9, vechile denumiri de artă avangardistă sau „artă vie" sunt înlocuite cu această formulă – *artă contemporană* –. Ea are pretenția că înnoiește formele tradiționale ale creației. Este ceea ce afirmă fenomenul *action painting,* în special, dar și orice consultare a declarațiilor făcute de reprezentanții unor tendințe din ultimii 25 de ani ne oferă aceeași informație. Arta contemporană e identificată prin gradul ei de inovare, de neprevăzut, de inedit, dorința de a șoca sau de a provoca. Este o artă care intră în cotidian, solicită reacția publicului, își exprimă intenția de a realiza parțial utopia avangardistă. Un aspect special, caracteristic: o anumită conotație instituțională. În recentele dispute, ea trimite întotdeauna la un număr limitat de artiști recunoscuți „în lumea artei" oficiale, internaționale și care are un statut mediatic și economic privilegiat.

Arta contemporană constituie, așa cum am văzut, o treaptă, o fază a istoriei artei. Depășirea etapei anterioare, avangarda artei moderne, a produs o criză în care se pare că se află astăzi arta contemporană. Se pune întrebarea dacă această criză este doar un factor dinamizator, ca multe alte perioade de criză din istoria artei sau este una cu totul specială.

Pentru spațiul francez, criza s-a declanșat o dată cu discuțiile generate de un articol publicat în revista *L'Esprit* din 1991 care se întreba retoric dacă „mai există criterii de apreciere estetică" pentru această artă. Este clamată lipsa ei de valoare artistică deci nulitatea ei. Este criticat sprijinul acordat de „statul cultural" pentru artiști care sunt, în cel mai fericit caz, niște simpli oportuniști. Este criticat consensul personalităților din lumea artei cât și complicitatea criticilor care abandonează principiile criticii pentru a asigura promovarea mediatică a „operelor". Polemica e întreținută de o altă revistă, *Krisis*, care

Scanned with CamScanner

publică articole semnate de Jean Baudrillard şi Jean Clair, Directorul muzeului Picasso, care acuză în continuare arta contemporană. Disputa se extinde dobândind chiar dimensiuni politice.

Baudrillard consideră că arta contemporană este „nulă" pe când J. Clair apreciază că avangarda şi arta modernă au fost complice ale totalitarismelor, fie ele nazist sau stalinist.

Dar dezbaterea nu reuşeşte să stabilească o serie de criterii precise pentru aprecierea estetică a formelor contemporane ale creaţiei. Cu toate acestea, ea a constituit un prilej de analiză a rolului Statului cultural în încercările de democratizare a artei. Totodată, s-a atras atenţia asupra unui fenomen periculos consensul criticii într-o artă care este tot mai puţin subversivă şi tot mai mult subvenţionată.

S-a afirmat că arta contemporană este în criză pentru că nu are criterii precise de realizare şi nici de apreciere estetică. A avea un criteriu de evaluare presupune posibilitatea de a distinge între frumos şi urât, bine şi rău, în raport cu valori, norme, principii sau convenţii. Pentru estetică este ştiut că frumosul a fost categoria şi criteriul de apreciere prin excelenţă. Jean Lacoste este unul dintre cei care afirmă că astăzi, frumosul ca normă atemporală, permanentă a esteticii, nu se mai susţine. Nimeni nu mai propune azi o definiţie obiectivă a frumosului. Ca urmare, a pretinde necesitatea unor criterii de apreciere a artei contemporane, a milita în favoarea reinstaurării acestora este paradoxal.

Conservatorii cer, cu voci încă puternice, revenirea la criteriile vechi. Se pune însă întrebarea, care anume criterii? Sunt oare necesare astăzi criterii precum armonia, simetria, proporţia, secţiunea de aur? Si ce epocă am putea să reinstaurăm? Apoi, criteriile care au funcţionat în alte perioade, sunt ele oare adecvate operelor artistice actuale? Răspund ele oare acelui *Zeitgeist*, acelui spirit al vremurilor actuale? Criteriile depind de epocă, de spiritul vremii, de mode, ele exprimă o ideologie anumită şi o mentalitate. Or, pentru arta contemporană, problema fundamentală pare a fi redefinirea termenului însuşi de *artă* şi de operă de artă.

Scanned with CamScanner

Marcel Duchamp deschide această nouă problemă pentru estetică ce poate fi numit obiect de artă şi când? O roată de bicicletă, o lopată pentru zăpadă, un urinoar sunt toate, obiecte banale, cotidiene, „metamorfozate" în opere de artă în momentul când sunt acceptate de instituţia artistică. Este evident că în acest caz criteriile de apreciere trebuie modificate dacă nu chiar anulate. A accepta un astfel de obiect ca operă de artă nu mai depinde de calităţile lui proprii ci de un mediu artistic şi de locul expoziţional care decid ca acesta să fie considerat şi calificat ca operă de artă. Nu obiectul însuşi ci *acţiunea care a avut loc* devine criteriul fundamental pentru apreciere.

Se poate deduce de aici că problema criteriilor prealabile de evaluare a artei contemporane ar putea să fie o falsă problemă. Pe de altă parte, nu trebuie să considerăm că absenţa criteriilor ar avea drept consecinţă eşecul judecăţii estetice şi afirmarea autorităţii exclusive a subiectivităţii. Chiar dacă nu mai sunt acceptate toate criteriile esteticii tradiţionale, există anumiţi parametri care ne ajută să evaluăm o operă, de pildă, coerenţa intenţiei artistului, coerenţa procedeelor tehnice folosite, tratarea specifică şi originală a materialului, o anumită logică sau raţionalitate în guvernarea proiectului artistic, etc. Or, aceste elemente justifică analiza şi interpretarea unui produs artistic.

Semnalăm un alt aspect – faptul că arta contemporană, folosind procedee şi materiale foarte diversificate, e imprevizibilă în manifestări şi nu are o raţionalitate asemănătoare celei clasice, deoarece nu se supune regulilor clasice de organizare. Există oare o raţionalitate estetică în arta contemporană? Însăşi expresia „raţionalitate estetică" este paradoxală. Ea alătură două concepte considerate antitetice de viziunea tradiţională. Pe de o parte, raţiunea, facultate de cunoaştere, coerenţa, logica, raţionamentul, calculul, pe de altă parte, sensibilitatea, imaginaţia, emoţiile, intuiţia, inspiraţia, spontaneitatea.

Scanned with CamScanner

Dacă Descartes afirma că frumosul nu e comensurabil cu ajutorul proporțiilor matematice, în perioada imediat următoare (sfârșitul secolului XVII), artiștii și teoreticienii artei, chiar cei cartezieni, încep să înțeleagă că imaginația nu este întotdeauna sursă a erorii și a falsului. Descartes însuși admite că ea poate să fie un instrument al rațiunii. Exemplu în acest sens este Abatele Du Bos (1670-1742) care, în *Meditații critice asupra poeziei și picturii*, subliniază importanța sentimentului în aprecierea operelor.

Baumgarten și Kant vor fi aceia care vor stabili statutul intelectului și al sensibilității și rolul lor în experiența estetică. Astăzi, arta respinge orice încercare de formalizare riguroasă și orice raționalitate. Cu toate acestea, judecata estetică răspunde și azi unei logici specifice și nu e reductibilă doar la judecata de gust individuală. Este exact ce își propun esteticienii să demonstreze.

Theodor Adorno este unul dintre gânditorii care dezvoltă mult această temă în dorința de a apăra arta modernă. Pentru el, modernitatea presupune o raționalizare progresivă a materialului artistic specific fiecărei arte. Această raționalitate înseamnă organizarea operei întemeiată pe însușirea unei tehnici, a unei cunoașteri. În viziunea lui Adorno, se disting două raționalități fundamentale: una tehnologică, specifică societății industriale avansate și alta, din interiorul artei. Prima realizează „dezvrăjirea lumii", potrivit lui Max Weber, cealaltă permite, oferă o altă lume. „In sânul lumii dezvrăjite, expresia extremă a artei lipsită de orice consolare are rezonanțe romantice"– scrie Adorno. Supraviețuirea artei într-un univers tot mai supus raționalității probează că există și o rațiune diferită. Pentru Adorno, arta contemporană trebuie să-și integreze tehnicile și materialele cele mai elaborate. Imitând raționalitatea extra-estetică, sporind gradul de complexitate al propriilor tehnici, chiar cu riscul de a aluneca spre ermetism, se poate denunța absurdul lumii dezvrăjite. Adorno se gândea în special la muzică, pe care o considera arta cea mai pregătită să critice lumea contemporană.

Scanned with CamScanner

Astăzi însă, arta contemporană nu mai pare preocupată de acordul, conformitatea dintre stadiul tehnologic al epocii actuale şi tehnicile folosite care sunt foarte diversificate şi eterogene. Criteriile enunţate de Adorno îl obligau să facă o selecţie riguroasă a operelor şi a autorilor pe care el îi considera reprezentativi pentru modernitate: Arnold Schőnberg, în muzică, James Joyce şi Samuel Beckett în literatură, Paul Klee şi Wassily Kandinsky în pictură. Potrivit acestor criterii, Adorno refuză să recunoască mişcările de avangardă de la începutul anilor 60, americane şi europene deopotrivă, pe care le consideră „de-estetizări" şi compromisuri cu industria culturală.

Astăzi, o lucrare precum *L'art de diviser. Le Concept de rationnalité esthétique* a lui Martin Seel[3] încearcă să lărgească criteriile lui Adorno. El integrează în noţiunea de modernitate experienţele estetice multiple din arta contemporană. În acest scop, se bazează pe teoriile lui Jurgen Habermas, mai ales pe ideea posibilităţii de cooperare între ştiinţă, morală şi estetică. Semnificativ este faptul că fiecare dintre aceste domenii consideră că ajunge la un adevăr al lui punând la lucru o raţionalitate specifică. Dacă afirmăm că există o raţionalitate estetică înseamnă că procedurile artistice, materialul sunt ordonate potrivit cunoaşterii raţionale.

In acest mod, se poate concluziona că estetica actuală îşi are propriile criterii de validitate, diferite de ale altor domenii însă, pe de altă parte, există şi posibilitatea comunicării între ele. Martin Seel îşi propune să definească aceste caracteristici ale raţionalităţii estetice. Autorul abordează critic sistemele filosofice care nu acceptă existenţa raţionalităţii estetice. Filosofia lui Schelling şi a lui Heidegger, care consideră experienţa artei ca un mod privilegiat de cunoaştere, o modalitate de acces la absolut, e numită „filosofie de supralicitare". Chiar şi Adorno e trecut în această listă căci, deşi susţine ideea raţionalităţii, consideră că arta se deschide spre un adevăr de tip metafizic.

[3] Martin Seel, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, Paris, Armand Colin, 1993.

Scanned with CamScanner

Există apoi, potrivit lui Seel, „estetici privative" care neagă existența unei raționalități specifice dar în numele unei reflexii pure. Printre acești filosofi se numără Fr. Nietzsche, P. Valéry sau G. Bataille.

Ambele orientări exprimă concepții în care arta e o cale spre adevăr, absolut, spre reconciliere și utopie. Or, în viziunea lui Seele, rațiunea estetică nu presupune reconcilierea, sinteza, unificarea ci divizarea. Pentru autorul amintit, în estetică e importantă experiența de aici și de acum, o operă e reușită dacă presupune că poate fi obiectul unei analize cognitive, că depinde de interpretare și critica de artă. Vedem cum M. Seel afirmă rolul primordial al experienței estetice înțeleasă nu numai ca sursă de plăcere dar și ca modalitate de îmbogățire a cunoașterii.

Estetica receptării

O direcție intens cercetată în ultimile decenii este estetica receptării. Ea se afirmă în special ca reacție la tezele lui Adorno. I se reproșează gânditorului austeritatea poziției sale, excesul de negativitate față de realitatea existentă. Totodată, se respinge ideea că arta contemporană ar mai avea vreo relație cu noțiunea antică de *mimesis* care e considerată contrariul raționalității instrumentale a societății moderne. Gânditorii contemporani constată că diversitatea experienței estetice oferită de arta contemporană conduce la respingerea artei moderne care e mult mai tehnică, dificilă ca accesibilitate și rezervată unei elite.

În 1972, H.R. Jauss susține o conferință intitulată *Mică apologie a experienței estetice*. Cu acest prilej, el critică atitudinea lui Adorno care părea să refuze relația dintre experiența artei și plăcerea estetică. Jauss consideră că atitudinea negativă a lui Adorno nu răspunde problemelor fundamentale: a) cum se poate contopi realitatea actuală a artei cu arta ca promisiune de fericire și b) cum

Scanned with CamScanner

se poate trece de la conştiinţa receptivă care se contemplă pe sine, la o nouă solidaritate în acţiune.

Jauss consideră că poziţia lui Adorno era valabilă imediat după 1945 când domina un anume ascetism în artă dublat de o critică a opulenţei din societatea de consum. Printre artiştii preocupaţi de aceste aspecte se numără Jackson Pollock, Bernet Newman sau Samuel Beckett. Dar acele condiţii nu mai sunt valabile pentru situaţia prezentă de aceea teoria lui Adorno nu poate răspunde problemelor actuale. Ca urmare, Jauss enunţă cinci teze cu ajutorul cărora speră ca problema plăcerii estetice să fie reabilitată.

1. Plăcerea nu e incompatibilă cu gândirea şi înţelegerea intelectivă a operei. Adorno considera că, pe măsură ce înţelegem mai bine o operă, în aceeaşi măsură ne place tot mai puţin. Dimpotrivă, pentru Jauss plăcerea estetică este temeiul experienţei estetice. Nu putem să facem abstracţie de ea, trebuie să o luăm mereu în discuţie dacă vrem să apărăm rolul artei în societatea contemporană.

2. Experienţa estetică are un rol social, ea intervine în cotidian şi deschide individului oportunitatea altor experienţe. Jauss împrumută de la Sartre ideea de *conştiinţă imaginantă* cu ajutorul căreia universul sensibilului (sunete, imagini, cuvinte) capătă formă adică suportă o structurare estetică. „Eliberarea prin experienţă estetică se poate realiza pe trei planuri: conştiinţa ca activitate productivă creează o lume care este operă proprie; conştiinţa ca activitate receptoare înţelege că poate să-şi împrospăteze percepţia sa asupra lumii; în sfârşit – şi aici experienţa subiectivă se deschide spre experienţa intersubiectivă reflecţia estetică aderă la o judecată cerută de operă unde se identifică cu norme de acţiune pe care le schiţează iar destinatarii au rolul de a le dezvolta."[4]

3. Jauss introduce trei concepte aristotelice deosebind trei momente fundamentale ale experienţei estetice:

---

[4] H.R. Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, în volumul *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978, p. 130

Scanned with CamScanner

a) *poiesis* – creaţia artistică – experienţa ce se deosebeşte atât de ştiinţă cât şi de practica meşteşugărească;

b) *aisthesis* – cunoaşterea intuitivă, opusă cunoaşterii conceptuale;

c) *catharsis* – prin care individual se detaşează de cotidian şi dobândeşte libertatea de judecată estetică. „Experienţa estetică, sub forma *aisthesis* şi-a asumat, într-o lume tot mai deschisă spre funcţional, o sarcină care nu i-a fost atribuită până acum: să opună experienţei etiolate şi limbajului aservit unei societăţi de consum, percepţia estetică înţeleasă ca instanţă a criticii limbajului şi creaţiei; să compenseze pluralitatea rolurilor pe care omul le joacă în societate şi a faţetelor pe care ştiinţa le conferă lumii prin menţinerea prezentă a imaginii lumii unice, comună tuturor, a unei totalităţi pe care arta este capabilă să o facă vizibilă ca posibilă sau înainte de a fi realizată."[5]

Aceste idei anunţă rolul pe care îl are estetica receptării estetică elaborată de Şcoala elveţiană de la Constanz. Ea presupune întărirea rolului comunicării prin experienţa estetică. Această experienţă poate duce la o „acţiune simbolică şi la solidaritate". Nu e vorba de o aderare la falsul consens al industriei culturale căci Jauss e convins că arta rămâne un mediator fără să renunţe la rolul ei subversiv, la negativitatea faţă de realitatea socială.

4. Experienţa estetică e lipsită de funcţia socială primară dacă relaţia publicului cu opera rămâne închisă într-un cerc vicios care trimite la experienţa operei, la experienţa de sine şi invers şi dacă nu se deschide spre experienţa celuilalt care se realizează în experienţa artistică la nivelul identificării estetice spontane care atinge, bulversează, stârneşte admiraţia, plânsul sau râsul din simpatie şi pe care doar snobismul îl poate considera vulgar."[6]

---

[5] Ibid. p. 146.
[6] Ibid. p. 156.

Scanned with CamScanner

5. Iar această teză reafirmă funcţia socială şi comunicativă a artei într-o epocă în care arta îşi pierde progresiv autonomia şi nu se supune inovaţiei ca în timpul avangardei şi contestării sistematice a ordinii stabilite. Experienţa estetică e lipsită de funcţiile sociale cât timp o închidem în categoriile emancipării, afirmării, inovaţiei şi reproducerii dacă nu se introduc categorii intermediare de identificare, exemplaritate şi consens.

Pentru Jauss, un rol fundamental în teoria receptării îl joacă noţiunea de „orizont de aşteptare", mai ales în literatură. Artistul vrea mereu să surprindă cititorul în timp ce acesta aşteaptă să regăsească anumite teme cunoscute. Se produce astfel un „conflict pozitiv" sau negativ cu orizontul de aşteptare al publicului ceea ce generează entuziasmul sau dezamăgirea publicului.

Estetica receptării insistă deci asupra relaţiei dintre operă şi public. Ea a deschis perspective deseori neglijate de esteticieni care uneori nu sunt preocupaţi de efectul produs de operă. Pentru Jauss, istoria artei presupune analiza operei în relaţia ei cu operele trecutului dar şi cu publicul.

Înainte de a încheia acest capitol ne rămâne să vedem care sunt principalele orientări din estetica germană după Adorno.

Gânditorii germani care s-au ocupat de studierea problemelor esteticii contemporane, s-au grupat oarecum în două direcţii. Pe de o parte, cei care, pornind de la estetica lui Adorno, se distanţează de ea, criticând-o. Pe de altă parte, cei care dezvoltă temele dezbaterilor despre arta contemporană. Majoritatea însă, îşi întemeiază cercetările pe teoriile lui Jurgen Habermas, teorii care se referă în special la raţionalitatea comunicării.

Peter Burger este unul dintre cei care, începând cu 1974, în *Teoria avangardei*, îi reproşează lui Adorno intenţia lui de a menţine

Scanned with CamScanner

cu orice preț autonomia artei. Pentru Burger, ea ar însemna o supraviețuire a esteticii idealiste care nu dorește reconcilierea dintre artă și cotidian. Pe de altă parte, consideră că e posibilă inspirația din avangardă căci spiritul novator specific acesteia diminuează simțitor tendința de a atribui artei doar un rol consolator. Totodată, consideră că teoria lui Adorno este depășită prin faptul că se opune realismului socialist, astăzi dispărut, din țările ex-comuniste și care a împiedicat analiza realismului contemporan. Teoria lui Adorno e depășită și pentru că acesta interpretează prea îngust eșecul avangardelor. În opinia lui Burger, Adorno nu a înțeles că avangarda a prevăzut și propriul eșec pe care l-ar fi inclus chiar în proiect. Mai mult chiar, autorul consideră că arta nu evoluează în direcția și logica imaginate de Adorno pentru arta modernă, văzută de el ca artă care se elaborează pe baza celui mai evoluat material din epoca sa. Azi, co-există tendințe avangardiste și forme realiste, figurative, căci artistul dispune de o pluralitate de materiale și procedee fără să fie supus legilor progresului tehnic și științific.

Cu toate acestea, Burger nu aderă la consensul postmodern. Pentru el, forma artistică prin care se exprimă subiectivitatea artistului păstrează o putere subversivă. „In sânul modernității, arta nu e o sferă alături de sferele științei și moralei ci o anti-instituție rezultată din spiritul modernității. Acest aspect anti-instituțional se dezvoltă în proiectul unei anti-morale, în proiectul unei cunoașteri care rivalizează cu știința prestabilită și în acela al unei explorări a subiectului până la limitele autodistrugerii sale”[7].

Într-o altă lucrare, *Proza modernității*, Burger reia o temă abordată de Adorno, *estetica negativă,* lărgind criteriile modernității la forme de expresie contemporană pe care Adorno nu le acceptase.

---

[7] Peter Burger, *L'avant-gardiste après la fin des avant-gardes: Joseph Beuys* în *Seminaire Peter Burger,* Villeurbanne, *Les Cahiers Philosophie de l'art* nr. 7, Institut d'Art contemporanin, 1998, p. 65.

Scanned with CamScanner

Burger enunță fundamentele unei teorii a post-avangardei incluzând și aspectele contradictorii ale creației artistice contemporane. E vorba de manifestări diverse ale unei subiectivități care este, pe de o parte, prizonieră a modernității, iar pe de altă parte, liberă să exprime propriile tulburări în forme inedite. O anumită temă a modernității, aceea a dispariției subiectului ca experiență dublă a individului este tema principală a unei noi lucrări a lui Burger: *La Disparition du sujet. Une histoire de la subjectivité de Montaigne à R. Barthes.*

Un alt gânditor contemporan preocupat de problemele esteticii este **Albrecht Wellmer**. El e influențat de gândirea lui Habermas cu privire la comunicare. În articolul: *Vérité – Apparence – réconciliation. Adorno et le salut de l'esthétique moderne*, Wellmer consideră că Adorno are meritul de a fi cercetat „toate ambiguitățile modernității culturale, ambiguități care prevestesc o posibilă eliberare de potențele estetice și comunicaționale și o posibilă dispariție a culturii." Pentru autorul german contemporan, e posibilă o lectură nouă a *Teoriei estetice* a lui Adorno prin eliminarea planului negativ din *Dialectica rațiunii*. Wellmer propune și el o lărgire a conceptului de raționalitate adăugând-o pe cea comunicațională. În acest mod, „unidimensionalitatea dialectică" adorniană e înlocuită cu un efect de „pluridimensionalitate" care are în vedere preferințele publicului și intersubiectivitatea creată între subiecții receptori. Wellmer consideră că astfel se poate discuta arta acționistă, arta aleatoare și cea populară forme pe care Adorno le critica.

Un alt gânditor, **Christoph Menke**, este și el influențat de Habermas dar și de Jacques Derrida. El încearcă să rezolve contradicția dintre autonomia artei și negativitatea ei. Autorul consideră că această contradicție amenință coerența esteticii lui Adorno. Pentru a răspunde la problema centrală cum se articulează autonomia artei într-un demers

Scanned with CamScanner

de explicare a „negativității esteticii", Menke preia de la Derrida ideea că arta reprezintă o amenințare pentru discursurile estetice raționale sau non-estetice. Arta nu este un „celălalt" al rațiunii ci o punere în criză a ei. „Arta e suverană nu pentru că șterge limitele dintre experiența estetică și celelalte tipuri de experiență; ea se afirmă ca depășire, ca descompunere a rațiunii care se impune imediat rațiunii însăși dar tocmai pentru că nu-și întemeiază validitatea decât pe sine, reprezintă o criză pentru funcționarea discursului nostru." Această suveranitate a artei înțeleasă ca atitudine critică față de rațiune, nu prejudiciază autonomia artei, dimpotrivă, o presupune. Arta contemporană este astfel înțeleasă ca „un catalizator care stimulează apariția unor probleme care, fără experiența estetică, nu ar putea să fie puse și nici gândite"[8].

Din cele câteva aspecte prezentate se poate deduce că există câteva elemente comune ale gândirii estetice contemporane germane și care sugerează o anumită coerență a preocupărilor în acest domeniu.

În primul rând, punctul de plecare îl reprezintă teoria lui Adorno. Toți gânditorii contemporani participă la dezbaterea esteticii contemporane și majoritatea resping fundamentul filosofic al concepțiilor expuse în *Dialectica Negativă* mai ales ideea unei rațiuni instrumentale care ar duce la „orbirea societății contemporane". Toți gânditorii semnalează existența unor forme de creație ignorate de Adorno sau criticate vehement de el.

Pe de altă parte, cu excepția lucrărilor lui P. Burger, ceilalți gânditori nu-și întemeiază demersul teoretic pe exemple și analize concrete de opere. Dispare teama față de industria culturii prezentă la Adorno. Și J. Habermas consideră că toate formele *media* nu pot să afecteze substanța operei de artă și nici „suveranitatea"ei. Marea problemă constă în faptul că adevărata acțiune a *media* nu se situează

[8] Christoph Menke, *La souveraineté de l'art. L' expérience esthétique après Adorno et Derrida,* Paris, A. Colin, 1993.

Scanned with CamScanner

acolo unde o plasează Habermas. Dar este, evident, o conştientizare accentuată a diversităţii practicilor artistice şi culturale contemporane. Pe de altă parte însă, nu pare să existe o suficientă deschidere spre sistemul economic şi politic care guvernează spaţiul social, instituţional şi ideologic şi care ar putea fi mai mult implicat. În general, prezenţa sistemului economic şi politic e admisă ca o fatalitate care însă nu e pusă în discuţie. În acest stadiu, noţiunile de „suveranitate" critică, polemică şi chiar de atitudine subversivă a artei rămân nişte concepte abstracte căci nu sunt asociate unui scop bine determinat. Este evident că există multe contradicţii ale artei contemporane care nu sunt rezolvate şi care vor continua să creeze disparităţi chiar şi în viitor.

Scanned with CamScanner

Capitolul IV

Direcții actuale în estetică

A. Filosofia analitică a artei

Această direcție din gândirea esteticii contemporane cuprinde teoriile elaborate în marea lor majoritate de gânditorii de orientare anglo-saxonă. Termenul „analitic" are în acest caz semnificația de analiză a structurii limbajului, sintaxei, a semnelor și simbolurilor utilizate pentru denumirea lucrurilor. Potrivit acestui curent de gândire, problemele filosofice tradiționale pot fi abordate numai prin analiza limbajului în care au fost formulate. Se postulează astfel, o strictă legătură între gândire și limbaj, în măsura în care numai prin intermediul limbajului se poate obține o clarificare exhaustivă a gândirii. Se preferă clarificările minuțioase în defavoarea inventării unor noi teorii pentru că problemele par mai incitante decât soluțiile, se urmărește claritatea gândirii și rigoarea argumentării folosindu-se, dacă este necesar, dar nu în mod exclusiv, instrumentele și rezultatele logicii formale. Argumentația este întotdeauna strânsă și controlabilă. Stilul e sobru, se întrebuințează exemple luate din viața cotidiană apelându-se la sensul comun pentru a se evita formulele solemne ale lucrărilor de filosofie speculativă acuzată că ar confunda obscuritatea textului cu profunzimea și originalitatea gândirii.

Dacă o mare parte a gândirii filosofice, numită „continentală" – de către anglo-saxoni – abordează semnificația discursurilor în relația lor profundă cu Adevărul, Esența, dincolo de fenomene, filosofia

Scanned with CamScanner

analitică recunoaşte validitatea unei propoziții în funcție de modul în care cuvintele folosite descriu lumea reală, concretă. Activitatea de simbolizare, fie că e vorba de știință, fie de artă, este „un mod de a crea lumea" – potrivit gânditorului american Nelson Goodman.

Sub denumirea de *filosofie analitică* se grupează lucrări ale multor gânditori nord-americani, mai ales Arthur Danto, George Dickie, Jerome Stolnitz, Monroe Beardsley, Moritz Weitz. Punctul comun al acestor gânditori este pragmatismul şi relativismul concepțiilor mai ales cu privire la interpretarea realității, deci a lumii actuale.

Filosofia analitică a artei se distanțează clar de tradiția esteticii. Ea nu se consideră moştenitoare a idealismului şi a romantismului şi respinge deseori dimensiunea ideologică şi politică a artei moderne aşa cum s-a manifestat în mişcările avangardei de la începutul secolului XX. Filosofia analitică reprezintă una dintre modalitățile de înțelegere a artei din ultimul secol, alături de alte numeroase direcții. Ea, ca şi celelalte, se constituie ca răspuns la transformările majore survenite în domeniul artei.

Dominanta fundamentală a acesteia este caracterul ei transgresiv, exprimat printr-o extensie a domeniului clasic al artei spre alte zone ale vieții care cuprind fenomene ce nu au fost considerate până acum în dimensiunea lor estetică. Urmările asupra conceptului de „artă" sunt majore. În primul rând, se produce o modificare a statutului acestui concept care devine mult mai vag. Apoi, distincția dintre obiectele artei şi cele comune se estompează tot mai mult, fenomenul fiind dublat în interiorul artei de o trasgresare sau interferență accentuată a diverselor arte între ele şi a genurilor artistice între ele. Toate aceste aspecte fac să devină tot mai dificilă încercarea de a da o definiție clară a artei.

Scanned with CamScanner

A.1. *Abordarea ontologică a artei*

Preocuparea pentru definirea conceptului de „artă" gândită ca fiind unitară şi cu un anumit statut ontologic a fost una dintre temele majore ale gândirii lui Ernst Gombrich. În volumul său *Istoria artei*, una dintre sursele filosofice ale autorului o constituie a doua perioadă a gândirii lui Wittgenstein. Lucrările lui Moritz Weitz de la începutul anilor '50 sunt, de asemenea, inspirate de gândirea lui Wittgenstein. Weitz consideră că arta presupune un ansamblu de practici şi obiecte aparente aşa cum jocurile lui Wittgenstein erau corelate pe baza principiului „asemănării de familie".[1] Acest punct de vedere interzice asocierea unui conţinut *esenţial* determinat de proprietăţile pe care le au obiectele care aparţin artei. Folosirea principiului wittgensteinian al asemănărilor de familie se opune tipului de convingeri reprezentat de gândirea lui Croce sau Collingwood. Dar acest principiu are capacitatea de a se acorda cu uşurinţă cu fenomenul trasgresivităţii din arta contemporană ceea ce poate duce la o mai bună înţelegere a ei. Înlocuirea cu un concept precum cel de „înrudire" oferă posibilitatea unei definiţii prin înţelegere ceea ce presupune evidenţierea acelor proprietăţi care sunt comune tuturor obiectelor care aparţin extensiei cuvântului „artă". Chiar dacă se doreşte renunţarea la un esenţialism considerat a nu mai fi acceptabil, aceasta nu înseamnă că se abandonează orice încercare de definire a artei. Fie că se face un inventar al moştenirii istorice a artei, fie că se apelează la manifestări contingente, nu putem numi artă *orice*. Chiar dacă ne gândim la cazul Marcel Duchamp, acel *orice* a dobândit o anumită calitate care îl delimitează de universul lui *orice*, el necesită o demarcare şi deci o definire.

---

[1] L. Wittgenstein, *Investigation philosophiques*, Gallimard, Paris 1961.

Scanned with CamScanner

Nu ar fi corect să credem că transgresarea limitelor clasice ale artei a dus la dispariția necesității unei definiții a artei. Dimpotrivă, însuși faptul că arta contemporană, în varietatea manifestărilor ei, e legată de forme de contestare, de deplasări de semnificație și de jocuri de semnificație, arată că necesitatea unei definiții se menține.

Pe de altă parte sau, tocmai de aceea, manifestările variate ale artei contemporane nu mai oferă nici speranța de a obține o definiție unitară care să ne permită să vorbim despre Artă. Ne rămân doar *asemănările de familie* despre care vorbesc Wittgenstein și Weitz.

Până nu demult, calificarea unui obiect ca operă de artă presupunea identificarea generică, în funcție de un sistem al artelor frumoase care se situau într-un domeniu recunoscut, definit și acceptat. Un obiect era identificat ca operă de artă pentru că era considerat un poem, o simfonie, un tablou și i se atribuia totodată calitatea de a fi frumos. O asemenea identificare se baza pe existența unor proprietăți care acționau în funcție de un cod: un tablou este o operă de artă chiar dacă e mediocru; apoi, fiind un tablou, el are calități estetice identificabile.

Or, în perioada actuală, un aspect fundamental al artei îl constituie faptul că s-a produs o deplasare: s-a trecut de la o evaluare a unui obiect pe baza unor calități estetice prestabilite la o judecată care e chemată să stabilească dacă un obiect, un eveniment, o acțiune aparține sau nu, artei. Consecințele acestei transgresări sunt semnificative. Este cert că definiția devine mai urgentă decât până acum.

Pe de altă parte însă, deși ideea unei esențe comune trebuie abandonată, semnificația cuvântului „artă" pare a se pierde într-o înlănțuire de obiecte și acte a căror legătură nu este evidentă. Aceasta se datorează absenței proprietăților definitorii. În plus, chiar judecățile de valoare nu mai pot să utilizeze vocabularul esteticii clasice căci acesta nu mai este pertinent pentru noile manifestări ale artei. A spune că un obiect este *obiect de artă* înseamnă că îl situăm într-o categorie

Scanned with CamScanner

de obiecte care-i conferă o anumită valoare, cel puțin pe o anumită perioadă de timp. Astfel, însuși cuvântul „artă" funcționează precum un predicat care a înlocuit aproape complet acele cuvinte care exprimau calități estetice tradiționale. Tocmai de aceea se pune acum problema până unde presupune conceptul de „artă" o dimensiune evaluativă.

O sursă majoră a acestor dificultăți cu care se confruntă arta contemporană ține de caracterul aparent indiferent al unei multitudini de obiecte care primesc un statut artistic, estetic. Direcțiile în care se constituie azi gândirea analitică își au premisele în aceste dificultăți, fie că vorbim de teoriile instituționale care aparțin funcționalismului lui Goodman și Dickie, fie tezelor lui Arthur Danto.

Abordări funcționaliste și instituționale

Ideea potrivit căreia ar fi necesară o „lume a artei" mai mult sau mai puțin instituită pentru a conferi unui obiect statutul de operă de artă a fost abordată în special de filosoful american George Dickie[2]. El insistă asupra ideii că un obiect nu e recunoscut ca operă de artă decât prin acceptarea de către instituția socială unde sunt confirmate operele. Un lucru nu primește imediat calitatea de operă, el e doar candidat la evaluare care e realizată de o instituție ai cărei membri au experiență în domeniul artistic. Instituția are autoritate care decurge, la rândul ei, din competența membrilor ei: artiști, critici de artă, filosofi ai artei, istorici de artă, actori, interpreți și iubitori ai artei care au o anumită cultură artistică. Instituția funcționează pe baza unor convenții specifice practicii fiecărei arte și care alcătuiesc un sistem de cunoștințe însușite ce autorizează evaluarea operei-candidat.

Și pentru Peter Burger, instituția joacă un rol important. El insistă asupra relației dialectice dintre operă și cadrul instituțional mai ales pentru operele lui Marcel Duchamp. Relația este una echivocă, bazată

[2] G.. Dickie, "Définir l'art", în *Esthétique et poétique*, Points, Paris, 1992.

Scanned with CamScanner

pe un joc al provocărilor şi refuzului unor obiecte sau gesturi transgresive, subversive sau incomode la momentul prezentării. Exemplul devenit clasic: *Fântâna* lui Duchamp, refuzată mai întâi şi care nu a fost înscrisă în catalogul expoziției. Acest obiect constrânge instituția să-şi lărgească aria convențională. Apoi, după un timp, ea reacționează pozitiv la provocare. În acest mod, recuperează obiectul şi dezamorsează forța lui subversivă.

Pentru G. Dickie, convențiile instituționale sunt cele care joacă rolul de criterii prealabile pentru recunoaşterea ca operă de artă a unui obiect care prezintă elementele distinctive cerute. Aceste criterii însă nu sunt capabile să evalueze inovațiile pe care le conțin unele obiecte inedite care îşi propun să dejoace regulile în vigoare.

Teoria instituțională a artei are meritul de a accentua rolul unei autorități instituționalizate dar şi importanța contextului social, istoric, politic şi cultural în recunoaşterea operei de artă. Nu putem să nu observăm efectul de circularitate al acestei teorii: instituția evaluează opera dar aceasta asigură funcționarea instituției. În plus, din această circularitate decurge şi riscul unui anumit conformism care s-ar întemeia pe aplicarea strictă a convențiilor. Danielle Lories consideră că „se poate naşte mereu întrebarea: ce guvernează aceste reguli, cine a autorizat ca aceste instituții să funcționeze ca o lume a artei. Apoi de ce şi în numele cui normele artei teatrale sau ale picturii ar aparține aceluiaşi sistem instituțional global şi care sunt criteriile pe baza cărora este posibil un astfel de sistem".[3]

Nelson Goodman respinge categoric rolul unei comunități specializate în aprecierea operei de artă. Opera fundamentală a lui Nelson Goodman, *Limbajele artei,* e alcătuită din şase conferințe pe care le-a susținut în 1962 şi care au fost ulterior publicate în 1968. Este vorba de o abordare a teoriei simbolurilor, nu de un tratat de

[3] Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique,* Paris, Klincksieck, 1988, p. 72.

Scanned with CamScanner

estetică. Goodman avertizează: „Chiar dacă această lucrare abordează probleme referitoare la artă, ea nu acoperă ceea ce îndeobşte se numeşte estetică. Pe de o parte, nu abordează decât ocazional problemele valorii şi nu oferă nici o regulă pentru critică. Nu e prezentă nici o judecată normativă referitoare la vreuna dintre operele pe care le citez şi cititorul este invitat să le înlocuiască cu propriile sale exemple."[4]

Gânditorul american este preocupat de sisteme simbolice, în special cele non-verbale cum sunt muzica, pictura. El îşi propune să reabiliteze estetica în ochii oamenilor de ştiinţă. Pornind de la acest ţel, Goodman arată că nu există nici o fisură între ştiinţă şi artă căci ambele îi apar ca sisteme simbolice, sunt versiuni ale lumii şi maniere de a „face" o lume. Ambele sunt înţelese ca modalităţi de acces la o realitate care nu este gata făcută ci se construieşte. În această situaţie, Goodman consideră că emoţia estetică întemeiată pe sensibilitate nu este necesară căci „emoţiile nu funcţionează decât cognitiv".

Pe acest temei, Goodman se distanţează voit de estetica sentimentului, a plăcerii, a valorii, întemeiată pe judecata de gust. „Tablourile de Mondrian sau Webern nu sunt mai emoţionale decât legile lui Newton sau Einstein; o separare netă între emoţional şi cognitiv nu distanţează mai mult estetica de ştiinţă decât unele obiecte sau experienţe estetice de altele."[5]

Dacă acceptăm că emoţiile funcţionează „cognitiv", atunci înseamnă că le recunoaştem statutul de criterii pentru determinarea proprietăţilor unei opere. Pentru Goodman este foarte important să înţelegem simbolurile, caracteristicile, „simptomele" care ne ajută să aflăm când funcţionează o operă ca atare.

Patru sunt aceste simptome care determină dacă un obiect sau o experienţă trăită sunt opere de artă. Goodman vrea totodată să

---

[4] N: Goodman; *Languages de l'art*, Paris, 1990, p. 45.
[5] Ibid. p. 67.

Scanned with CamScanner

stabilească acele criterii care ajută la deosebirea dintre o operă autentică şi o contrafacere, dintre un tablou autentic şi unul fals. În schimb, o operă „allografă", precum operele muzicale, nu cere această distincție: o interpretare, fie ea chiar catastrofală, a unei simfonii de Beethoven, nu este o contrafacere a operei originare.

Prin această teorie a simbolurilor sau a „simptomelor", Goodman înlocuieşte întrebarea clasică a esteticii „ce este arta?" cu alta: „când este artă un obiect anume?" (când, un obiect anume, este considerat produs artistic?). Când putem vorbi despre un obiect că funcționează simbolic ca operă de artă căci acest obiect poate să funcționeze diferit, în alte momente. Acest mod de funcționare este caracteristic operelor din secolul XX, de pildă acelor *ready-made* ale lui Duchamp. Ele funcționează ca operă de artă datorită galeriei sau catalogului de expoziție în care e menționat obiectul.

În cazul gândirii lui Weitz sau Dickie, perspectiva relațională o înlocuieşte pe cea esențialistă care e întemeiată pe proprietăți intrinseci. Pentru Goodman, principiul relației estetice duce la consecințe mai radicale, chiar paradoxale. Faptul că se recunoaşte aspectul non-permanent, discontinuu al caracteristicilor care conferă unui obiect funcționarea de tip estetic, duce uneori la situația în care o operă de artă recunoscută poate să-şi piardă caracteristicile estetice, (de fapt, acestea nu îi mai sunt recunoscute) şi astfel devine un ustensil absolut banal. Goodman ne propune să ne gândim la faptul că multe opere de artă sunt ascunse de ochiul receptorului, zăcând prin cufere sau în depozite. Aceste opere nu funcționează ca opere de artă. Tocmai de aici şi întrebarea lui „când este artă un obiect anume?"

Întrebarea se referă şi la situația în care *ready-made* sunt obiecte găsite, percepute la un moment dat ca obiecte de artă. E vorba deci de frontiere care nu mai sunt respectate sau, altfel spus, glisează, se deplasează, devin fluide. De obicei, această deplasare se face în sensul extinderii ariei de cuprindere. Evoluțiile care au marcat pictura modernă şi contemporană se bazează pe o integrare a fenomenelor

Scanned with CamScanner

non-standardizate întemeiate şi ele pe un proces pe care H. Rosenberg l-a analizat în lucrarea sa, numindu-l procesul de „de-definire a artei".

Dar deplasările se pot produce şi în sens invers: folosim un tablou pentru a acoperi geamul spart al unei ferestre sau, jucându-ne, putem pune mustăţi Giocondei. Cu toate acestea, consideră Goodman, opera de artă nu ajunge la statutul de ustensil. În toate cazurile se presupune un gest, o acţiune care duce la impunerea unui obiect ca operă de artă. Pragmatismul lui Goodman presupune o recunoaştere a funcţionalităţii obiectului artistic, a gestului şi acţiunii ca fenomen artistic. În acest mod, absenţa proprietăţilor intrinseci care intră în definiţia artei poate fi interpretată altfel.

Este ceea ce ne propune Arthur Danto. El a dorit să analizeze acel proces straniu şi interesant prin care banalul e transfigurat în opera de artă. Filosoful american îşi propune să explice ce este arta Pop şi, în special, opera lui Andy Warhol. În *Transfigurarea banalului*, Arthur Danto analizează exemplele bine cunoscute şi foarte controversate, acele *ready-made* ale lui Marcel Duchamp şi copiile cutiilor Brillo ale lui Andy Warhol pentru a pune în evidenţă rolul „lumii artei" în atribuirea statutului de operă de artă. Danto consideră că expunând „Cutia Brillo", Warhol a făcut din „problema artei" obiectul însuşi al artei. O axiomă majoră a concepţiilor pe care le susţine este că opera de artă nu se deosebeşte fizic şi perceptiv de un simplu ustensil. Acolo unde Goodman e preocupat de *funcţionarea simbolică* a obiectelor analizate, Danto accentuează principiul unei distincţii de tip *ontologic*. Pentru el această distincţie este fundamentală. Vom vedea că această concepţie l-a ajutat să restaureze o poziţie istoricistă de tip hegelian.

Putem să remarcăm pentru moment că viziunea lui Danto legitimează necesitatea unei definiţii şi că, în plan ontologic, reabilitează esenţialismul. Dacă se afirmă că proprietăţile fizice şi perceptive nu deosebesc operele de artă de ustensile rezultă că deosebirea e de natură conceptuală. Dacă pentru Hegel opera de artă aparţine vieţii

Scanned with CamScanner

Spiritului, pentru Danto această operă cere, cheamă o interpretare și tocmai aceasta o deosebește de artefacte.

Ajunși în acest punct, ne putem întreba ce justifică trecerea de la absența unor proprietăți vizibile (care să deosebească opera de artă de un obiect oarecare) la existența, prezența unor proprietăți invizibile. Si cum reușim să facem diferența? Avem argumente care să pledeze în favoarea unei definiții? Nimic, în afară de modul în care sunt expuse acele *ready-made* sau copii ale cutiilor Brillo nu le conferă, a priori, un statut estetic. Un *ready-made* e un ustensil identic cu cel pe care-l găsim într-un magazin. „Cutiile Brillo" se confundă cu originalele. Doar interpretarea ne ajută să înțelegem cum și de ce se produce o operație care se înrudește cu o metamorfoză. Cine percepe diferența? Nu o percepe publicul nepregătit. Doar inițiații, cunoscătorii, experții, comercianții de obiecte de artă, colecționarii, criticii sunt capabili să înțeleagă ceea ce privirea nu percepe. A vedea un lucru ca aparținând artei presupune ceva ce ochiul nu poate percepe, o atmosferă de teorie artistică, o cunoaștere a istoriei artei, o lume a artei.

Teza lui Danto explică și justifică faptul că marele public nu înțelege obiectele sau manifestările artistice pe care le consideră lipsite de interes. Nu se poate obține adeziunea spontană a publicului la lucrări de *artă brută* de pildă, pe care pictorul Jean Dubuffet le-a strâns laolaltă pentru că au fost realizate de persoane fără cultură artistică. Tot aici pot fi incluse opere de tipul Fluxus, Arta minimală, Artă conceptuală, Land Art, Body Art, considerate derutante. Pentru ele, doar o informație exactă și adecvată poate lămuri caracterul aparent ininteligibil.

Dar poziția lui Danto lasă mai multe aspecte nerezolvate. De pildă, nu e corect să folosim aceleași criterii de judecată pentru un ready-made de Duchamp, un obiect industrial și unul creat manual, de artist, cum e cazul „Cutiei Brillo" de Warhol. Danto își centrează

Scanned with CamScanner

interesul pe obiect în timp ce Duchamp e preocupat în special de gestul de provocare, antiinstituțional. Scopul lui era să deschidă spre discuții, să problematizeze modul de reprezentare tradițional „pictura retiniană". Warhol abordează din altă perspectivă problema artei, el introduce realitatea în câmpul tabloului, jucând mereu la nivelul iluziei dintre original și copie.

Uneori, formulările lui Danto par contradictorii. El afirmă că o operă „posedă un număr mare de calități care o deosebesc de un obiect deși acestea nu sunt vizibile". Dar, în acest mod, nu putem constata nici o diferență perceptivă între un *ready-made* și obiectul inițial căci acesta *este* propriul lui original și nici între copiile lui Warhol și cutiile Brillo din comerț. Danto adaugă surprinzător: „Unele calități pot să fie estetice și să genereze experiențe estetice". Cum pot fi observate aceste calități dacă ele nu pot fi percepute? Teoria lui Danto pare a fi și ea, la fel ca teoria instituțională, rezultatul unui cerc vicios: "înainte de a reacționa la aceste calități pe plan estetic, trebuie să știm că obiectul este o operă de artă". Pare a fi o gândire derutantă și tautologică. Ea presupune că distincția dintre obiect și operă de artă nu e posibilă decât dacă știm deja că unul sau altul este opera de artă. Danto reduce mult rolul judecății de gust, al aprecierii și evaluării subiective. El legitimează „lumea artei" și îi conferă dreptul de a oferi *singura* interpretare validă întărind astfel frontiera care separă elita, competentă și informată, de publicul neavizat.

Problema definiției istorice a artei. Modalități de evaluare

Convingerea că e necesară o definiție a artei este prezentă în teoriile contemporane care apelează la istorie. Teoriile lui Weitz, Dickie și Goodman ne ajută să înțelegem de ce obiectele care nu sunt înrudite cu arta pot să devină artă la un moment dat dar nu și dacă aceste proprietăți estetice pot fi atribuite oricărui obiect. Teoria lui Danto accentuează și mai mult ideea unei coexistențe pacifice a tuturor

Scanned with CamScanner

formelor de expresie artistică. În această situație, întrebarea care se pune nu mai este „în ce condiții e posibilă o definiție a artei?" ci, mai degrabă, „cărei nevoi îi răspunde o definiție" sau „când este vorba de artă?"

G. Genette[6] observă că se comite o eroare atunci când se confundă o definiție cu un mod de determinare. În acest caz nu avem nevoie de definiții și reciproc, o definiție nu trebuie să îndeplinească funcția determinării. Se constată azi că problemele legate de definire se confundă cu acelea referitoare la statutul criticii. Putem să remarcăm faptul că atribuirea de proprietăți hermeneutice operei de artă și pe care obiectele comune nu le au, nu ne ajută mai mult decât funcționalismul lui Goodman.

Încercând să răspundă la aceeași întrebare: „în ce condiții putem considera că obiectul este operă de artă?", Jerrold Levinson caută să ofere o teorie „istorică". Pentru el, un obiect poate să devină operă de artă dacă intră în relație cu operele trecutului. O definiție istorică[7] se aplică prezentului dar și trecutului până la stadiul originar de *ur-art* în care se poate atinge punctul de plecare al unei definiții *recursive* a artei. O asemenea definiție ne indică apartenența la același concept și pare că anulează posibilitatea unor inovații radicale. Se apelează totodată și la un context al evaluării (pe baza unor criterii convenționale) ceea ce iarăși este incompatibil cu inovația specifică artei. Dar se presupune și intervenția gustului pe care teoriile contemporane vor să-l elimine. Sugestiile date de Habermas în acest context au avantajul că recunosc judecății estetice un tip de pretenție care nu e separată de condițiile culturale și sociale de care sunt legate. Dar aceste condiții nu au același rol întotdeauna. Levinson consideră că un obiect nu are nevoie să fie expus și nici chiar cunoscut pentru a fi operă de artă.

---

[6] G.. Genette, *L'oeuvre de l'art; la relation esthétique*, Le Seuil, Paris, 1997.

[7] J. Levinson, *Propriétés esthétiques, force évaluative et différences de sensibilité* in *Piétra*, 1998.

Scanned with CamScanner

După cum se poate observa, căutarea unei definiții a artei nu se subordonează necesității de a descoperi o esență. Simpla folosire a numelui „artă" e suficientă pentru justificarea unei cercetări a ceea ce semnifică acest cuvânt. De aceea, o filosofie preocupată doar de funcționarea simbolică a obiectelor și evenimentelor care intră în sfera experienței artei nu poate să răspundă complet acestei întrebări. Ea trebuie să apeleze la dimensiunea istorică, antropologică deci, pragmatică. Dar, cu toate acestea, există încă un mare număr de gânditori care cred că pot să vorbească despre „Artă" atribuindu-i tot felul de virtuți care ar fi specifice domeniului și care ar produce diverse excluderi.

Secolul XX a impus „un joc triplu artei contemporane", potrivit lui Nathalie Heinrich[8]. *Transgresarea* limitelor artei, *reacția față de modelele constituite și* integrarea unor obiecte străine artei sunt trăsături distinctive ale artei contemporane și, totodată, modalități de expresie ale *noului* ca element al alterității.

Dar chiar dacă admitem că *toate* deosebirile sunt până la urmă cuprinse într-un concept larg de Artă sau Cultură în care trecut și prezent se împletesc, suntem obligați să descoperim care e liantul care unește și asigură structura de bază. Așa cum arată Levinson, problema majoră a unei definiții istorice este de a găsi pe ce se întemeiază recunoașterea unui obiect ca obiect artistic. Demersul esențialist ar presupune o categorie estetică, o calitate estetică înțeleasă ca predicat pe care l-ar avea acel obiect pentru a îndeplini condițiile de esteticitate.

Avantajul unei definiții istorice este acela că pune în relație obiectul sau evenimentul avut în vedere cu un alt obiect sau eveniment care face deja parte din sfera unde și celălalt se dorește inclus.

Totodată, apare și o anumită *relație de înrudire* în sensul de asemănare familială prin care se evită neajunsurile teoriei instituționale. Cu toate acestea, nu trebuie înțeles că relația de înrudire e o formă

[8] Heinrich Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain,* Minuit, Paris, 1998.

Scanned with CamScanner

contemporană a mai vechilor genuri artistice. Noțiunea de gen și-a pierdut pertinența dar, pe de altă parte, nu se poate nega faptul că acesta nu poate fi separat, privat, desprins de toate aspectele evaluării artistice. Or, în măsura în care obiectul-candidat este evaluat și totodată, raportat la alte opere anterioare, el presupune și o anumită relaționare cu genurile artistice, fie ea într-o formă doar sugerată. Deschidem însă o altă problemă a cercetărilor din estetica contemporană, problema evaluării, a judecății de gust.

¤

Opera de artă presupune existența unor *modalități de evaluare*. Dimensiunea evaluativă e recunoscută de filosofiile care se inspiră din gândirea lui Habermas dar și din teoriile instituționale și din cele istorice (Rochlitz, Dickie, Levinson, Stecker). Ca urmare, definiția artei trebuie să țină seama de aspectul evaluativ dar nu înseamnă că acest aspect intră cu necesitate și automat în ceea ce definește caracterul artistic al unui obiect.

Nu ne propunem să intrăm aici în detaliile analizei. Putem să observăm că aceste probleme grupează preocupările actuale în trei direcții.

1. O concepție întemeiată doar pe studiul simbolurilor (în sensul lui Goodman), fără nici o preocupare pentru definiția artei;

2. O concepție care atribuie o dimensiune normativă conceptului de operă de artă;

3. O concepție care caută să definească arta fără să se limiteze la considerarea simbolului sau la elementele normative. Această poziție e abordată de G. Genette în lucrarea lui din 1997, intitulată *L'oeuvre de l'art; la relation esthétique*.

În dezbaterile contemporane se face distincția dintre estetic și artistic. Definițiile istorice combină un antiesențialism al condițiilor evaluative și un realism care exclude subiectivismul întemeiat pe

Scanned with CamScanner

suveranitatea judecății de gust. Există însă gânditori precum Jean Marie Scaheffer şi G. Genette care se declară subiectivişti. Dar aceste abordări nu reuşesc să depăşească dihotomia subiect-obiect şi din această cauză apelează la conceptul de *intenționalitate* care nu pare să le aducă toate beneficiile sperate.

Se poate vedea în această situație un nou episod din analiza kantiană a gustului. Schaeffer şi Genette sunt uneori foarte aproape de gândirea lui Kant. Acesta considera că *geniul* poate rezolva dificultățile analizei judecății reflexive.

Dar astăzi o teorie a relațiilor estetice nu poate propune o asemenea soluție. Genette se angajează într-o cercetare asupra artisticității dar refuză obiectivismul care l-ar duce spre descoperirea proprietăților intrinseci ale operei de artă şi refuză suprapunerea relațiilor artistice peste cele estetice.

Se naşte întrebarea dacă sugestiile lui Goodman, dublate de o dimensiune pragmatistă nu contribuie la evitarea aparentelor aporii sugerate aici. Analiza condițiilor de funcționare a simbolurilor l-a condus pe N. Goodman la cercetarea factorilor care au un rol în experiența estetică. Tocmai de aceea el vorbeşte de *implementare* sau *activare*. Un exemplu se referă la pregătirea spectacolelor de teatru, a expozițiilor sau a muzeelor. Aceste activități sunt de natură şi intensitate variabile.

Faptul că în estetica tradițională, clasică, se vorbeşte mai mult de obiect artistic maschează, acoperă importanța şi semnificația faptelor, a gesturilor, practicilor artistice contemporane. Azi, atenția se mută spre modalitățile de folosire şi spre „tranzacțiile" care se operează între cei doi poli: *subiect–obiect*. Dar aceste tranzacții (transferuri) nu se referă la angajarea subiectivității într-un dialog cu obiectul. Potrivit lui Goodman, experiența estetică include şi factorii pe care gânditorul îi uneşte sub denumirea de *implementare*. De aceea arta e mereu *în acțiune*. În această situație, nu trebuie disociat ceea ce aparține analizei, experienței estetice de ceea ce aparține

Scanned with CamScanner

obiectului. Mărturie stau practicile care vor să facă obiectul efemer. Dificultăți asemănătoare apar dacă atribuim obiectului artistic proprietăți intrinseci. Putem să acceptăm viziunea lui Danto care susține invizibilitatea proprietăților care califică o operă ca fiind artistică. Putem totodată să acceptăm că distincția estetic-artistic e o sursă de confuzii pe care doar adoptarea contextualismului poate să o rezolve. Din toate aceste demersuri putem să extragem ideea că proprietățile obiectului artistic și ale artei nu se deosebesc de condițiile care aparțin funcționării acesteia. Deci, cele două laturi nu se separă și nu se opun. Cum sugera Wittgenstein, arta comunică cu toate celelalte jocuri de limbaj proprii vieții însăși (1992, p. 28). Tocmai de aceea, apare ca iluzorie orice dihotomie.

Abordări referitoare la ontologia operelor de artă

Pornind de la faptul că estetica cercetează un tip de obiecte care au o existență concretă și care formează clasa operelor de artă, ne putem pune o serie de întrebări referitoare la statutul lor ontologic. Au aceste opere anumite caracteristici proprii? Ce le face să fie ceea ce sunt? La aceste întrebări fundamentale răspund teoriile despre ontologia operei de artă.

Dar se pot ridica și alte întrebări legate de anumite aspecte specifice ale operei de artă. Spre deosebire de alte obiecte, opera de artă poate să existe în același timp în diverse locuri prin interpretările care i se fac. Mai mult chiar, una dintre arte, muzica, are ea însăși un caracter ubicuu. Am semnalat deja o anumită caracteristică a operelor de arta: unele sunt autografe altele allografe (iarăși, exemplul cel mai grăitor este opera muzicală).

Un alt aspect important: operele de artă sunt clasificabile în funcție de perioadă și de curentul de gândire cărora le aparțin: opere clasice, baroce, romantice, etc. Dar aflăm că operele sunt fascinante, frumoase, urâte, mediocre, banale... Ce face posibilă atribuirea acestor

Scanned with CamScanner

calificative şi este, oare, obiectivă această apreciere? De ce putem spune că o operă e tristă? – căci calificativul se referă la o stare afectivă umană.

Am menţionat deja câteva aspecte care pot să pară clasice dar ele angajează alte aspecte legate de ontologia operei de artă. Sunt gânditori care consideră că ontologia operei de artă poate fi considerată un teritoriu privilegiat al cercetării. Unul dintre aceştia este Pouivet [9]. Aceşti gânditori consideră că însăşi natura operelor e problematică. Unele opere par să fie doar individuale, cum e cazul tabloului iar altele sunt universale căci sunt multiplicabile, cum e cazul romanelor sau al simfoniilor. Pe de altă parte, este iarăşi evident că operele picturale sunt şi ele instanţiabile, de pildă gravurile lui Rembrandt şi că unele opere muzicale au un caracter de singularitate accentuată, cum ar fi o improvizaţie de John Coltrane într-un club newyorkez, într-o seară anume şi din care nu rămâne decât o mărturie sonoră sub forma unei înregistrări.

Aprecierile noastre asupra operelor de artă presupun atribuirea de proprietăţi metaforice a căror obiectivitate e problematică dar pe care noi le considerăm justificabile. Sau: o afirmaţie de tipul „nu am văzut tabloul *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci pentru că nu am vizitat muzeul Luvru" este o afirmaţie de natură ontologică prin care se accentuează tocmai dimensiunea existenţei concrete a tabloului. Din acest punct de vedere, nici o reproducere nu i se poate substitui. Unii gânditori contestă această concepţie[10]. Sau, în cazul unei audiţii a înregistrării unei simfonii, ne putem pune întrebarea dacă este vorba de însăşi simfonia respectivă căci audiţia noastră trimite doar la unul dintre concertele în care acea simfonie a fost interpretată. Si această întrebare are în vedere tot dimensiunea ontologică a operei de artă.

---

[9] R. Pouivet, *L'ontologie de l'oeuvre d'art*, J. Chambon, Nimes, 2000.
[10] De pildă, E.M.Zemach, *Real Beauty*, capit. VII, Pennsylvania State Univ. Press, 1997.

Scanned with CamScanner

Constatăm astfel că problema ontologiei obiectelor artistice poate dezvălui aspecte interesante. Obiectul artistic, asemeni artefactului realizat de meşteşugar, este un produs al activității umane; ambele categorii de obiecte se supun intenției umane care domină în momentul creației sau al fabricării lor. Artefactele şi opera de artă nu sunt ceea ce sunt în funcție de proprietățile intrinseci (compoziție chimică, masă, etc.) ci în funcție de proprietățile relaționale care le raportează la intențiile celor care le-au creat.

Pe de altă parte, artefactele depind şi de *funcția* pe care urmează să o aibă şi în acest caz, ele nu sunt subordonate doar intenției producătorului. În consecință, proprietățile relaționale depind de cele non-relaționale: o foarfecă moale, din pene, e un nonsens tot aşa cum o operă muzicală non-sonoră sau o carte ilizibilă nu există.

Funcția artefactului depinde şi de ceea ce Searle numea „intenționalitate colectivă"[11]. Autorul porneşte de la constatarea că oamenii posedă în comun, credințe, dorințe, intenții. Cele individuale depind de cele colective. Intenționalitatea individuală se constituie în interiorul celei colective. Wittgenstein amintea că noi vorbim nu pentru că avem o viață interioară ci datorită faptului că vorbim, avem o viață interioară. În această situație, intenția mea de a fabrica o foarfecă şi de a o folosi depinde de intenționalitatea colectivă. Opera de artă este un obiect cultural iar existența lui depinde, este în funcție de existența persoanelor capabile să îl facă să funcționeze ca operă de artă. Faptul că Isus Cristos e reprezentat printr-un miel ne arată că o imagine funcționează astfel pentru că noi ştim să-i citim mesajul; mielul din imagine nu e un miel în sensul semnificației concrete ci al unei semnificații metaforice or acesta este un fenomen care aparține intenționalului. Pentru mulți gânditori, noțiunea de intenționalitate e fundamentală pentru ontologia operei de artă.

---

[11] J. Searle, *La Construction sociale de la réalité*, Gallimard, Paris, 1998, p. 40.

Scanned with CamScanner

Nelson Goodman, filosof nominalist, îşi propune să cerceteze ce sunt operele de artă folosind o teorie care nu apelează decât la obiecte fizice şi predicatele care le denotă.[12] El se sprijină în special pe noţiunea de *semnificaţie* înţeleasă ca acel conţinut pe care cineva doreşte să-l semnifice sau să-l exprime. În acest caz, a exista ca operă de artă însemnă a funcţiona estetic ca simbol într-un sistem simbolic. Goodman stabileşte cinci indici cu o anumită frecvenţă (*symptoms*) care caracterizează un obiect ca fiind estetic. Aceştia ar fi: 1. densitate sintactică şi 2. semantică, 3. saturaţie relativă, 4. exemplificare, 5. referinţă multiplă şi complexă. „Când nu se poate preciza în prezenţa cărui simbol al unui sistem ne aflăm sau e vorba de acelaşi dar într-o altă ocurenţă, când referentul este atât de greu de sesizat încât găsirea simbolului lui necesită un efort infinit, când caracteristicile unui simbol sunt mai numeroase, când simbolul este un exemplu al proprietăţilor pe care le simbolizează şi poate îndeplini mai multe funcţii referenţiale simple şi complexe, în toate aceste cazuri nu putem traversa simbolul doar pentru a ajunge la semnificaţia lui, cum se întâmplă atunci când respectăm semnele de circulaţie sau când citim texte ştiinţifice, trebuie să ne oprim în mod constant asupra simbolului însuşi aşa cum procedăm când privim tablouri sau când citim poezie"[13].

Goodman se referă la o anumită lipsă de transparenţă a operei de artă şi la primatul acesteia în raport cu referinţa. Or, tocmai această caracteristică exprimă funcţionarea simbolică specifică operei de artă. Pentru acest gânditori, o operă de artă rămâne operă chiar dacă nu funcţionează ca atare. În plus, nici un alt obiect nu poate funcţiona ca operă de artă. Faptul că un obiect este operă de artă iar o piatră nu poate să fie, depinde de intenţie. Piatra rămâne un obiect natural dacă omul nu are intenţia să o transforme. Pentru a înţelege ce face arta trebuie să trecem de la natura ontologică a operei la funcţionarea

[12] N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, J.Chambon, Nimes, 1992.
[13] Ibid. p.92.

Scanned with CamScanner

simbolică a ei. Goodman consideră că modul de existență al operei e mai puțin interesant decât acela al semnificației ei.

Un alt aspect semnalat de gânditorul american este acela că modurile de semnificare nu se explică prin intenționalitate. Ceea ce spune un simbol nu depinde de ceea ce vrea să spună cel care îl folosește. De pildă, „Vezuviu este un vulcan" nu spune ceea ce eu vreau să spun rostind acele cuvinte ci doar ceea ce spune propoziția. Or, tocmai acest aspect face ca metafora să nu poată fi parafrazată cu aceeași forță de sugestie. Iar referirea la intenționalitate modifică atenția acordată funcționalului și duce la introducerea unor entități mentale în statutul ontologic (gânduri, dorințe, emoții). Aceste entități sunt, pentru Goodman, inutile căci putem explica ce semnifică și exprimă o operă de artă fără să apelăm la ele.

Estetica, adică acea disciplină care explică modul de funcționare a operelor de artă, multiplică entitățile la care se referă: universul mental al autorului, mentalitatea epocii, arta ca realitate în sine și cu propria istorie, semnificațiile ei. Toate aceste aspecte sunt considerate de Goodman prea metafizice și ar trebui limitate, în opinia lui. Dar reducerea lor presupune eliminarea intenției și deci a inteligibilității operei.

Spre deosebire de viziunea reducționistă a lui Goodman asupra intenționalității în artă, alți gânditori precum J.Levinson și G.Currie susțin rolul accentuat al ei în funcționarea operei de artă.

Levinson consideră că o operă muzicală presupune o structură muzicală și mijloace de execuție alese de compozitorul însuși[14]. Ca urmare, rolul intenționalității este de presupus a fi unul semnificativ.

Dar aceste indicații nu sunt înțelese de Levinson ca experiențe personale ale autorilor, așa cum considerau Croce sau Collingwood. Levinson apreciază că intenționalitatea operei ne ajută să înțelegem de ce, aceeași formulare artistică (un motiv muzical, o sintagmă literară)

[14] J. Levinson, *L'Art, la musique et l'histoire*, L'Eclat, 1998.

Scanned with CamScanner

apare în două opere diferite, create de doi artişti diferiţi. Deoarece intenţionalitatea creatorului e înţeleasă în termenii istoricităţii operei – istoricitatea nu e un simplu mediu exterior, ea e constitutivă operei.

G. Currie consideră[15] că opera e o formă particulară de acţiune realizată într-un moment determinat de un agent determinat. Opera e un tip de acţiune pe care o realizează autorul pentru a descoperi structura operei.

Pentru Levinson şi Currie, opera nu e reductibilă la semnificaţiile ei, la funcţionarea ei simbolică. În calitatea ei de obiect cultural, opera intră în istorie, este în acţiune şi are ea însăşi o intenţionalitate. În acest mod, opera nu este doar „o replică materială" după cum afirmă Danto în *La transfiguration du banal*[16]. Pentru cei doi gânditori, opera de artă este în primul rând acţiune creatoare şi intenţionalitate. Fără aceste componente, realitatea operei de artă, existenţa ei este abolită.

Identitatea operei

O altă problemă abordată în contextul mai larg al ontologiei operei este *identitatea* ei. Prin ce anume o piesă de teatru pe care o văd astăzi este aceeaşi cu cea jucată în urmă cu o săptămână sau de către un alt teatru dintr-o altă ţară, în urmă cu zece ani? Prin ce anume tabloul restaurat rămâne acelaşi tablou?

Gânditorii contemporani au căutat să răspundă la această problemă. Iată două direcţii distincte: cea monistă şi cea dualistă.

În primul caz (Currie, Zemach), se afirmă că identitatea operelor este aceeaşi pentru orice artă pe când dualismul susţine că există opere unice şi opere multiple (Wollhein, Levinson dar şi Goodman). Iar în acest ultim caz, fiecare execuţie a unei simfonii ar constitui un exemplar al tipului care e opera originară.

---

[15] G. Curie, *An ontology of Art*, MacMillan, 1989.

[16] A. Danto, *La transfiguration du banal*, Le Seuil, Paris, 1989, p. 187.

Scanned with CamScanner

O altă direcție contemporană, reprezentată de Goodman[17] și Morizot[18] susține că există arte allografe și arte autografe. Artele allografe nu acceptă contrafaceri căci există un sistem de notare care garantează că fiecare reprezentare are în vedere același lucru. De exemplu, toate concertele care respectă partitura lui Richard Strauss pentru *Așa grăita Zarathustra* sunt execuții ale operei lui Richard Strauss, *Așa grăita Zarathustra*. Aceste performări pot să fie destul de deosebite între ele dar toate folosesc partitura operei amintite.

Artele autografe lasă loc contrafacerii și singura modalitate de justificare a atribuirii operei este ancheta istorică. Se cercetează dacă tabloul semnat de un artist este într-adevăr *făcut* de el.

Trebuie menționat faptul că distincția allograf-autograf nu se suprapune peste cealaltă distincție, monist-dualist. Goodman este un adept al monismului adică nu consideră că natura ontologică ar fi diferită în cazul tablourilor față de acela al operelor muzicale. Pentru el, cel mai important aspect este faptul că toate operele de artă sunt simboluri în sisteme simbolice. Diferența dintre sistemele simbolice ține de funcționare, fie că ea depinde de sistemul de notare fie de altceva.

Levinson este dualist: „unele arte sunt singulare prin natură, altele, multiple"[19]. G. Genette[20] consideră că se poate păstra distincția operă allografă-autografă dar ținând cont de modalitățile imanenței. Pentru operele autografe, nu se face distincția între imanență și manifestare „căci obiectul lor de imanență este fizic, perceptibil și deci manifest prin el însuși"[21]. În cazul operelor allografe există o imanență ideală distinctă de manifestarea fizică.

---

[17] N. Goodman, 1968, *Languages de l'art*, J. Chambon, Nimes, 1990, capit. 3-4-

[18] J. Morizot, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, J. Chambon, Nimes, 1996, capit. IV.

[19] J. Levinosn, *Op.cit*, p. 131.

[20] G. Genette, *L'oeuvre de l'art, immanence et transcendance*, Le Seuil, Paris, 1994.

[21] Ibid, p. 105.

Scanned with CamScanner

Analiza identității operei de artă aduce cu sine discuția despre clivajul dintre concepția semiotică și cea intenționalistă în domeniul ontologiei artei. Concepția semiotică elimină referirea la intenție, spre deosebire de cealaltă orientare. A recunoaște că e vorba de aceeași operă înseamnă că opera spune mereu același lucru, că exprimă aceeași intenție. Se distinge între identitatea semiotică (Goodman), identitatea istorico-intențională (Levinson) și cea evaluativă (Zemach). Aceasta din urmă se întemeiază pe păstrarea în fiecare ocurență, a valorii estetice proprii operei. La întrebarea: putem interpreta *Suitele* lui Bach la un sintetizator? Răspunsul variază. Dacă aplicăm criteriul intenționalității, răspunsul nu e afirmativ căci intenția lui Bach nu a fost ca *Suitele* să fie interpretate în *acest* mod. Dacă aplicăm criteriul identității evaluative, răspunsul e afirmativ căci valoarea estetică poate fi păstrată. Dacă aplicăm criteriul notației, identitatea tabloului și a reproducerii lui e imposibilă dar autenticitatea *Suitelor* interpretate la sintetizator este sigură dacă partitura folosită este aceea a operei lui Bach. Iată cum problema identității în artă, preluată din metafizica identității se dovedește a fi destul de complicată pentru arta contemporană și, mai ales, pentru estetica ei.

Alături de problema identității, tema calităților (proprietăților) artistice continuă să fie discutată și în estetica contemporană. Întrebarea pe care și-o pune estetica nu este dacă o anumită operă este sau nu frumoasă, melancolică, mediocră, haotică sau armonioasă ci ea trebuie să stabilească în ce constă o asemenea atribuire de calități. Urmându-i pe Levinson[22] și M. Beardsley[23], unii gânditori au propus ideea de *survenire* pentru a gândi relațiile dintre proprietățile estetice și cele non-estetice ale obiectelor artei. Pentru acești gânditori, proprietățile estetice *survin* peste cele non-estetice. Nu se poate afirma nici că

[22] J. Levinson, *Music, Art & Metaphysics*, Cornell University Press, 1990.
[23] M. Beardsley, *The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions*, "Revue internationale de philosophie", nr. 28, 1974.

Scanned with CamScanner

proprietățile estetice se pierd, se topesc în cele non-estetice şi nici că ar pluti undeva deasupra celor non-estetice. Deci, proprietățile estetice sunt oarecum ancorate în cele fizice şi fenomenale.

În acest caz, apar întrebări : sunt proprietățile estetice reale aşa cum sunt cele non-estetice ? Sunt ele perceptibile asemeni celor non-estetice ? Sunt ele obiective sau subiective ? Ce poate justifica o metaforă şi e posibil să vorbim de adevăr metaforic ? Estetica doreşte să afle dacă proprietățile estetice sunt proprietăți ale obiectelor sau sunt relative la anumite structuri culturale de referință sau ceea ce se numeşte îndeobşte, tradiție culturală.

Este evident că adepții relativismului sunt dispuşi să considere relative chiar proprietățile non-estetice. Dar e necesară respectarea unei juste măsuri. Proprietățile estetice presupun un fundament cultural, o competență culturală pentru a putea fi conştientizate. Acest aspect înseamnă că ele sunt relative dar nu şi faptul că operele cărora le atribuim aceste proprietăți nu le-ar avea în mod real. Iar faptul că proprietățile estetice sunt relaționale nu înseamnă că sunt şi subiective şi nejustificabile în mod obiectiv. Unii gânditori precum Genette[24] apără relativismul subiectivist, alții caută să afirme rolul obiectivismului estetic cum e cazul lui Rochlitz[25] sau chiar realismul proprietăților estetice (Levinson sau Pouivet).

Problema « activării » operei de artă

O altă problemă ce face parte din capitolul ontologiei operei de artă este cea legată de « activarea », de receptarea ei de către public în contextul civilizației secolului XX. Un prim aspect are în vedere statutul operei de artă când nu este receptată de public. Gilson scria că, după o zi de contemplare a operelor de artă dintr-un muzeu, în momentul în care ultimul vizitator părăseşte încăperile şi luminile se

[24] G. Genette, *L'Oeuvre de l'art: la relation esthétique*, Le Seuil, Paris, 1997.
[25] R. Rochlitz, *Subversion et subvention*, Gallimard, 1991.

Scanned with CamScanner

sting, operele de artă expuse încetează să mai existe estetic[26]. Această observaţie face o trimitere la problema proprietăţilor estetice. Nu este atât de important să ştim dacă proprietăţile estetice sunt obiective cât dacă nu cumva ele nu sunt acelea care ne ajută să înţelegem un obiect ca operă de artă. Tocmai de aceea, Goodman consideră că trebuie înlocuită întrebarea clasică : ce este arta ? cu o altă întrebare, de o mai accentuată actualitate : Când este artă ? sau când, un obiect anume este considerat artistic ? Or, este clar că atunci când un obiect *este* artă el îşi « activează » proprietăţile estetice.

Activarea presupune şi activitatea de conservare, critica şi comentariile adică tot ce face opera să trăiască, să fie activă din punct de vedere artistic. Procesul de activare este asigurat azi prin mijloacele de difuzare în masă. Un cântec al formaţiei Beatles e ascultat chiar şi azi de milioane de oameni (chiar în acelaşi moment) prin intermediul produselor realizate de tehnologia actuală.

Filmul *Titanic* a fost vizionat în câteva săptămâni de milioane de spectatori din toată lumea. Toate acestea ne aduc în atenţie un fenomen specific artei contemporane **arta de masă**. Prima aparţine şi se adresează unui anumit public care are o specificitate regională (muzica populară moldovenească sau din regiunea Gorjului) sau un statut social (cântecele marinarilor irlandezi). Arta de masă se adresează unui număr foarte mare de oameni dornici să asculte muzică şi să vadă imagini fără a ţine seamă de apartenenţa socială, politică, religioasă, etnică. Ea presupune o modificare uriaşă a modului în care există opera de artă. Unii gânditori consideră că dimensiunea ontologică este fundamentală în cazul artei de masă. N.Caroll:"x este o operă de artă de masă dacă şi numai dacă : 1). x este o operă de artă cu multiple manifestări ; 2).x e produsă sau distribuită de o tehnologie de masă ; 3). opţiunile care determină producerea ei (de exemplu : formele narative, simbolismul, efectul scontat şi conţinutul) sunt dirijate

[26] E. Gilson, *Peinture et réalité*, Vrin, Paris, 1972, p. 28.

Scanned with CamScanner

intenționat spre o accesibilitate maximă, dacă e posibil, de la primul contact, pentru cel mai mare număr de indivizi care aparțin unui public needucat (sau relativ needucat) »[27].

Operele din această categorie nu sunt unice (precum frescele, tablourile). Arta arhetipală pentru această categorie este filmul: opera e difuzată tehnic şi nu există decât în acest mod. Difuzarea nu e o interpretare, este doar promovare. În aceeaşi situație se află muzica uşoară. Un cântec al formației Beatles e creat într-un studio de înregistrări. Cântăreții nu trebuie să interpreteze împreună inginerul de sunet este acela care realizează întregul. Opera este ceea ce auzim când ascultăm caseta. Dacă grupul are spectacol, el reproduce o înregistrare. Apoi înregistrarea unui concert poate să devină ea însăşi obiectul unui mixaj, al unei noi transformări care presupune prelucrarea benzilor audio nu a melodiei însăşi cu ajutorul instrumentelor. Este o particularitate ontologică a muzicii *rap* sau *techno* pentru a nu aminti decât două dintre direcțiile muzicii contemporane.

După cum putem constata, problemele referitoare la ontologia operei de artă sunt numeroase şi ridică întrebări majore. Ontologia operei de artă este o temă bogată pentru estetica zilelor noastre[28].

---

[27] N. Caroll, *A philosophy of Mass Art,* Oxford Univ. Press, 1998, p. 196.

[28] Alături de autorii deja menționați, pot fi amintite lucrările lui E. Souriau, *La Correspondance des arts*, Flammarion, Paris, 1969 sau E. Gilson, *Op. cit*, 1972.

Scanned with CamScanner

A2. Direcția simbolistică

Artele, deşi numeroase şi diferite, presupun o funcţie comună, cea simbolică. Ea se bazează pe capacitatea umană de detaşare de realitate şi prin care realității îi sunt variați parametrii pentru a-i face să devină semnificanți şi să acționeze la rândul lor asupra reprezentărilor obținute. Omul se descoperă pe sine, se cunoaşte prin exteriorizare şi prin structurarea a ceea ce-l înconjoară. Astfel, noțiunea de transformare simbolică permite realizarea unui demers unificat al aspectelor teoretice si pragmatice în producțiile creației umane. Gândirea modernă a plasat procesul simbolizării în limbaj, nu în conştiință, ceea ce duce la aprecierea fiecărui domeniu ca un registru de semne. În cazul artei, lucrurile sunt şi mai semnificative. Lévi-Strauss considera[29] că simbolizarea se realizează mai bine când este dominantă individualizarea în actul de creație. Dar, pentru Lévi-Strauss, arta se află la jumătate de drum, între obiect şi limbaj, între un cod care stă la baza realizării de sisteme de comunicare şi o operă fizică dependentă de materialitate şi de datele senzoriale. Ca urmare, semnificația şi referința conferă artei un caracter special, dimensiunea ei intersubiectivă.

Lévi-Strauss consideră că limbajul are două trăsături caracteristice foarte importante : 1. semnul lingvistic e o entitate dublă, el combină un semnificant cu un conținut semnificat ; puterea lui simbolică e determinată în această situație de structura semnului şi 2. are aspect istoric şi epistemologic acesta se exprimă prin efortul de modelare a limbajului în ultimul secol, prin dezvoltarea logicii simbolice şi a lingvisticii care analizează limbajul ca formă şi ca obiect. Logica elaborează o sintaxă ideală, indiferentă la fiecare domeniu, lingvistica aprofundează cazurile particulare ale limbilor reale. Revoluția

[29] Cl. Lévi-Strauss, *Entretiens avec G. Charbonnier*, UGE, « 10-18 » pp.73-131.

Scanned with CamScanner

saussuriană a devenit o paradigmă de lucru, mai ales în Franța anilor '60-'70 dar şi în S.U.A.

Pornind de la aceste date fundamentale, vom urmări în acest capitol, câteva aspecte semnificative referitoare la clarificările pe care le poate aduce studiul limbajului asupra fenomenelor artei.

Opera de artă poate fi considerată ca o multitudine de elemente combinate într-un tot, potrivit unor reguli, tot aşa cum se întâmplă cu un discurs. Cu toate acestea există o diferență majoră între artă şi enunțuri verbale. Discursul artistic nu se întemeiază pe reciprocitate ca în cazul dialogului. Pentru analiza discursului, cercetătorii disting între limbă şi cuvânt. Limba presupune un ansamblu de resurse pe care le are la dispoziția lui locutorul iar cuvântul presupune inițiativa locutorului. El trebuie să găsească acele soluții de combinare care să fie expresive şi adecvate.

Se pune întrebarea dacă acest model se aplică la fel în cazul artei. Am putea spune că şi în arte se folosesc coduri, liste de simboluri şi un set de reguli de combinare. Şi în acest caz nu convine orice decupaj. Dar nu întotdeauna, în artă, semnificantul este un fonem (o unitate lingvistă). De pildă, în cazul picturii sau al muzicii. Există cazuri în care unitățile constitutive discursului artistic sunt semne care nu au semnficație proprie (în muzică, de pildă) şi altele, unde prezența semnelor trimite la lumi complementare, de natură psiho-sociologică (pentru publicitate, de pildă) şi de ordin reprezentațional (pentru artele plastice).

Dacă în gândirea europeană continentală accentul a căzut cu predilecție pe abordări care aveau ca punct de pornire limbajul (Lévi - Strauss, E. Benvéniste, U. Eco) şi, mai ales, structura semnului pentru a deduce apoi modul lui de acțiune real sau posibil, gândirea anglo-saxonă replonjează limbajul în activitatea simbolică înțeleasă în sensul larg al cuvântului.

Scanned with CamScanner

Înainte de a fi un ansamblu de semne, limbajul este o formă de acțiune care e analizată dintr-o perspectivă behavioristă de Bloomfield, illocutorie de Austin, intenţională de Grice sau Searle iar rezultatul contează la fel de mult precum constituirea lui. În acest mod, e privilegiată noțiunea de « trimitere » importantă în funcția ei semiotică. Rezultă că importante sunt noțiunile simbolice şi, ca urmare, e dificilă determinarea precisă a limitelor universului de semne. Simbolizarea este de tip operator, presupune dimensiunea contextuală căci nimic nu asigură persistența unui raport simbolic (de aici rezultă întrebarea lui Goodman : «când este un obiect artă ? ») iar mediul face parte din condițiile actului de simbolizare, ceea ce e evident în cazul operelor *ready-made*.

Nelson Goodman abordează teoria simbolică în cadrul unei semantici extensionale. Aceasta e structurată pe două niveluri : 1. al operațiilor simbolice şi 2. al țesăturii semiotice.

Relația de bază este *denotarea*, relația dintre un cuvânt şi un univers de obiecte care-i corespund. Goodman lărgeşte semnificația acestor noțiuni incluzând şi relația dintre un desen şi acel ceva la care se referă. Aceeaşi realitate poate fi exprimată cu ajutorul limbajului sau cu semnificanți grafici. Tocmai de aceea Goodman vorbeşte despre descriere în primul caz şi de reprezentare, în celălalt.

Relația corelată denotării este exemplificarea. O variantă importantă a ei este eticheta metaforică în care se face un transfer de semnificație. De exemplu atunci când vorbim de un « peisaj vesel » sau un « ceas credincios ». Unii gânditori consideră că exemplificarea joacă un rol important în artă. De pildă, în tabloul lui Lorrain, *Îmbarcarea reginei din Saba* (1648), deşi e reprezentat un port în manieră realistă, opera este o ficțiune şi un pretext pentru a pune în valoare un strălucitor şi amplu joc de lumini. *Scaunul* lui Van Gogh (1888) ar putea să fie doar o natură moartă nesemnificativă dar, pus în relație cu *Fotoliul lui Gauguin,* cu care se completează, tabloul se

Scanned with CamScanner

referă la speranța întemeierii unei comunități artistice condusă de o personalitate charismatică.

Toate aceste relații (denotare, exemplificare) pot să se combine producând astfel o bogăție și o mare varietate de semnificații simbolice. Pentru o reconstrucție a parcursului simbolizării în vederea interpretării trebuie folosite toate informațiile disponibile oferite de nivelurile denotării. Fiecare element dintr-un nivel poate fi denotat de elemente din nivelul imediat inferior cuvântul « arbore » denotă arborele real. Dar e posibilă și scurt-circuitarea straturilor, ca în gravurile lui Escher în care reptilele se desprind din desen, parcurg un circuit scurt pentru a intra iar și a se « topi » într-un motiv din desen. Dacă intervin prea multe aspecte referențiale acestea împiedică o identificare satisfăcătoare. Pe de altă parte, nu trebuie căutat cu orice preț ca interpretarea simbolică să fie supusă unor regularități, unor corespondențe univoce. Tocmai de aceea, rolul interpretului este destul de important, alături de acela al creatorului.

In gândirea lui Goodman, problemele simbolizării artistice nu apar într-un registru particular de simboluri, nici printr-o experiență specială ci din analiza relațiilor intersemiotice stabilite într-o funcționare simbolică. Fenomenul de bază este notarea sau construcția sintactică și semantică. De exemplu, dezvoltarea imaginilor de sinteză în domeniul grafic. De la procedee analogice s-a ajuns la procedee numerice foarte precise. Deosebirea nu constă doar în calitatea rezultatului ci mai ales în capacitatea uriașă de multiplicare. Dacă e imposibilă copierea perfectă a unui desen, imaginea numerică este multiplicabilă la infinit. La fel se întâmplă la nivelul semantic care dă o structură pe trei niveluri : schiță, script, partitură. Aceste categorii pot varia în funcție de regulile alocate și de practici. O diagramă apare vizual ca imagine dar are structura unui script, opera muzicală este de obicei o partitură dar poate fi script când este o improvizație sau doar schiță în operele electro-acustice. Consecințele sunt importante pentru estetică :

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

1. Identitatea unui simbol nu se precizează izolat ci numai într-o configurare. Un « A » într-un colaj de Schwitters nu funcţionează asemeni literei alfabetului ci este un element grafic bidimensional. Dar există ansambluri mixte, cum e cazul caligramelor lui Apollinaire care trebuie citite dar şi privite în acelaşi timp sau unele desene ale lui Escher (de exemplu : *Ceci n'est pas une pipe*).

2. Un simbol are rol estetic atunci când atenţia se îndreaptă asupra particularităţilor simbolului. Un desen ştiinţific, o diagramă sau o schemă conţin maximul de informaţii în forma cea mai transparentă. Un desen, o gravură vor fi analizate în toate detaliile lor. Goodman menţionează densitatea sintactică, saturaţia şi exemplificarea ca simptome estetice. Ele incită la căutarea continuă şi neîncheiată niciodată a semnificaţiilor.

3. Genette a propus o reinterpretare a dualismului lui Goodman. Pentru gânditorul francez, e necesară schimbarea centrului de interes de la proprietăţi semiotice spre cele referitoare la « obiectul de imanenţă » adică, modul în care ne e accesibilă opera. Obiectul de imanenţă a unei opere autografe este material şi are identitate numerică (*acest* tablou, *această* sculptură). Obiectul de imanenţă al unei opere allografe este ideal (nu am romanul în sine ci o copie care-mi permite să-l citesc). Identitatea lui e specifică (toate exemplarele acelui roman) şi are două moduri diferite de manifestare : unul presupune notarea (textul, planul), celălalt realizarea materială, fizică (dicţie, edificiu, etc.).

4. Punând accentul pe logică şi referinţă, în artă apare şi problema adevărului. Opera creată reflectă mai puţin lumea. Ea inventează mai degrabă o lume ale cărei reguli de coerenţă sunt singulare. În acest caz, Goodman consideră că există două strategii posibile. Fie adevărul e extins dincolo de domeniul lui de definire. Este ceea ce face semantica lumilor posibile pentru a explica statutul ficţiunilor. Fie se relativizează importanţa noţiunii de adevăr care ar reprezenta o modalitate prea restrânsă de raportare la realitate. Goodman propune să se recurgă la categoria corectitudinii : pentru a

Scanned with CamScanner

fi corect, ceva trebuie să se supună unei corecte categorizări şi să facă dovada unei adecvări optime[30].

a) *Artă, realitate şi estetică*

In capitolele care urmează ne propunem să abordăm alte câteva teme şi concepte fundamentale din estetica actuală, în special cea analitică, unde se foloseşte în bună măsură terminologia clasică dar care e încărcată cu un conținut diferit, dependent de problematica artei contemporane, cum ar fi : artă şi natură, artă şi adevăr, ficțiune, proprietate artistică, percepție şi reprezentare.

In fața unui obiect dintr-o expoziție de artă ne putem întreba ce se întâmplă când considerăm că un obiect este artistic sau are valoare estetică. Astăzi sunt numeroase expoziții în care sunt expuse obiecte găsite (frunze, obiecte din crengi, buturugi, obiecte aruncate de valurile mării, etc.). Asemenea expoziții arată că vechea cerință ca obiectele de artă să fie un produs al creației umane, artefacte, nu mai constituie o condiție necesară. În cazul acestor obiecte se pune problema unei separări între proprietăți estetice ale unor obiecte non-artistice şi cele ale obiectelor artei. Asistăm deci la o extensie a esteticului cu mult dincolo de spațiul strict al artei. Ea reuşeşte să ne ajute să privim altfel, estetic, însăşi natura. Ceea ce apreciem în natură, în acest caz, este esteticizarea ei. Oscar Wilde amintea modul în care londonezii şi-au schimbat atitudinea față de celebra ceață londoneză sub influența picturii impresioniste. Ideea reapare la Proust care vede în femeile de pe stradă adevărate întrupări ale portretelor lui Renoir. În asemenea cazuri, proprietățile estetice ale lumii înconjurătoare sunt artistice, de fapt.

Dar teza atribuirii de calități artistice naturii nu este acceptată în totalitate deoarece, în ultimă instanță, ar trebui să considerăm că

---

[30] N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, PUF, Paris, 1992 ; *Reconception en philosophie, dans d'autres arts et d'autres sciences*, PUF, Paris, 1994.

Scanned with CamScanner

realitatea obiectivă este fără proprietăți estetice. Ar însemna că o roată este rotundă doar pentru că avem cunoștințe de geometrie, altfel, ea nu ar exista. Nu trebuie să reducem proprietățile estetice la cele artistice și nici invers. Un exemplu în această direcție îl constituie noul tip de turism, cel cultural. În general, se pune tot mai mult accentul pe o anumită estetică a turismului și pe spectacolul naturii. Iar *land-art* se află exact la răscrucea dintre plăcerea artistică și cea estetică oferită de natură.

Constatăm astfel că se naște necesitatea unei diferențieri precise între noțiunea de proprietate estetică și aceea de proprietate artistică. Dacă afirmăm că un tablou sau o melodie sunt triste, proprietatea atribuită este estetică dar predicatul e utilizat de obicei în alte cazuri. Numai oamenii și unele animale pot să fie triști. Tristețea tabloului nu depinde de ceea ce reprezintă ci de persoana care receptează tabloul. Relația semnificativă nu este aceea dintre obiectul reprezentat și reprezentare ci aceea dintre starea de spirit a subiectului receptor și reprezentarea însăși adică tabloul. Insă și această relație nu e suficientă pentru a afirma « tristețea » unui tablou. Ea este sugerată de tabloul însuși și se manifestă chiar și atunci când receptorul nu se află în acea stare.

Proprietățile estetice sunt atribuite obiectelor naturale sau fabricate prin jocuri speciale de limbaj. Avem mai puține proprietăți estetice izolate decât rețele de predicate, un vocabular estetic pe care-l folosim în situații bine determinate. Dacă după vizionarea unui spectacol de teatru, la întrebarea « cum este spectacolul ? », răspunsul va fi «este lung », semnificația acestui cuvânt va fi una estetică. Spectacolul a fost plictisitor, nu a plăcut. Este vorba de un joc de limbaj special pe care interlocutorii îl cunosc în aceeași măsură. E un vocabular estetic. Acesta se întemeiază pe o anumită experiență culturală și estetică pentru a-i înțelege semnificațiile.

Scanned with CamScanner

Percepție și reprezentare

Pentru a înțelege mai bine relația dintre artă și realitate, e necesară analiza a trei probleme fundamentale: percepția și reprezentarea, rolul intenției artistului în înțelegerea a ceea ce reprezintă opera și posibilitatea reprezentării ficționale când arta se deosebește total de realitate.

Pentru a analiza percepția și reprezentarea în artă ar trebui să ne întrebăm care e rolul lor în înțelegerea operelor de artă, dacă orice percepție e adecvată simbolizării artistice și dacă nu cumva percepția ar fi pre-formată de schemele de recunoaștere și apreciere.

In ultimele decenii s-a pus întrebarea dacă există o percepție pură. S-a pornit de la distincția percepere – reprezentare.[31] O pictură prezintă, „descrie" un miel iar mielul îl reprezintă pe Isus Christos. În acest caz, descrierea ar fi un fenomen pur perceptiv care nu trebuie explicat printr-un sistem de reprezentare simbolică. Înainte de a înțelege că mielul este Christos, constatăm că e vorba de un miel în reprezentarea pe care o privim. Experiența perceptivă a unei „descrieri" constă exact în perceperea obiectului pictat (*descris*). De aici s-a născut tentația de a considera că e vorba de un stadiu inițial al unei percepții pure, anticognitive.

Pentru această problemă, demersul psihologiei cognitive și al științelor cogniției în general este cel mai aplicat. Cele câteva idei prezentate aici nu au pretenția de a fi o analiză nici măcar sumară a cercetărilor din acest domeniu.[32] Se pornește de la constatarea că un om cunoaște diferența dintre un obiect x și alte obiecte care nu au conceptul x. De pildă, pot să identific o pisică siameză în mod concret, fenomenal, fără să știu, să am noțiunea de „pisică siameză" ci numai înțelegând că acea pisică se deosebește de alte pisici. În special copiii

---

[31] C. Peacocke, *Depiction*, The Philosophical Review, XCVI, nr. 3.1987.

[32] Sunt recomandabile studiile lui Marr , *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information;* W.H. Freeman ; J. Proust , *Perception et intermodalité*, PUF, 1997.

Scanned with CamScanner

mici deosebesc obiectele fără să aibă, să conştientizeze conceptele. E vorba de o *competenţă fenomenală* ce presupune o dispoziţie intelectuală dar care e diferită de o *competenţă conceptuală* care presupune aplicarea unui concept. Insă, competenţa fenomenală nu poate fi considerată ca lipsită de orice aspect cognitiv. Ea semnalează doar că percepţia presupune o cunoaştere care nu e reductibilă la aplicarea unor reguli conceptuale. Iar teza stadiului percepţiei pure, antecognitive, nu e acceptată unanim. Absenţa unor reguli conceptuale prealabile nu presupune imediat şi absenţa oricărei operaţii cognitive.

Se mai poate face o distincţie între experienţa purei senzaţii vizuale şi aceea a vederii în spaţiu. De exemplu, o cutie e percepută în spaţiul fizic ca ocupând un spaţiu dreptunghiular paralelipipedic. Dar senzaţia vizuală nu e aceea a unei zone din spaţiu cu laturile paralele. La fel, o percepţie (*descriere*) ar putea să ne ofere o vedere pură, lipsită de aportul conceptualizant pe care-l are o percepţie legată de reprezentarea unui obiect despre care ştim că are anumite caracteristici (faptul că o cutie este dreptunghiulară). Unii pictori afirmă că au reuşit să dezvăluie această percepţie pură (de pildă, Cézanne). Este, de fapt, o concepţie cunoscută în fenomenologie, de pildă, la Merleau Ponty[33]. S-a constatat însă că există o dificultate: trebuie să se demonstreze că tablourile considerate că ar realiza introducerea în spaţialitatea pură ar avea drept obiectiv tocmai acest demers. Înţelegerea lor perceptivă ar trebui să fie legată de conceptul de obiect ca fiind pur perceput. Or, însuşi conceptul de „pur perceptiv" nu este unul antecognitiv. În plus, teza percepţiei pure se confruntă şi cu critica despre *mitul datului*.

Această abordare ne arată că a recunoaşte o imagine a obiectului x ca fiind aceea a lui x, dacă e o operaţie independentă de un sistem simbolic, presupune: a) cunoaşterea perceptivă constă într-o relaţie cauzală între obiectul perceput şi gândirea noastră; b) imaginea poate

[33] M. Merleau Ponty, *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1996.

Scanned with CamScanner

să joace rolul obiectului perceput. Ca urmare, b) face din orice imagine un produs *trompe l'oeil* restrângând mult semnificația noțiunii „imagine" după cum arată Wollheim[34]. Iar a) elimină orice dimensiune normativă a percepției.

Goodman nu acceptă existența unei percepții pure a unei etape antecognitive a percepției și care ar avea în plus, un rol în estetică. El reia afirmațiile lui Ernst Gombrich[35] care susține că „nu există ochi inocent". Opera de artă nu *copiază* realitatea. Însăși ideea „copiei" este o eroare căci percepția unui obiect presupune că acel obiect este văzut de noi, gândit de noi, este o versiune sau o interpretare a obiectului. „O imagine nu reprezintă niciodată în mod simplu obiectul x, ea îl reprezintă în om".[36] În acest mod, Goodman ajunge să regândească noțiunea de realism. Opera nu e realistă pentru că se aseamănă cu realitatea, cu obiectul ei dar nici pentru că oferă o experiență vizuală (imaginea) asemănătoare cu aceea a obiectului pe care-l reprezintă. Realismul, în opinia lui Goodman, depinde de familiaritatea cu sistemul simbolic căruia îi aparține imaginea.

Această afirmație a fost apreciată ca aparținând convenționalismului și s-a ridicat întrebarea dacă nu cumva e vorba de un exces de convenționalism. Potrivit lui F. Schier[37], un tablou, o pictură P se aseamănă cu ceea ce descrie (D) dar numai în măsura în care se suprapun capacitățile de recunoaștere activate de P și D. În acest caz, rezultă că percepția operelor de artă nu s-ar reduce la convențiile picturale și ale sistemelor simbolice așa cum consideră Goodman. Nici Gombrich nu acceptă în totalitate concepția lui Goodman. In *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation* din

---

[34] R. Wolheim, *Dessiner un objet,* în *Philosophie analytique*, Klincksieck, Paris, 1988, capit. 22.
[35] E. Gombrich, *L'Art et l'illusion,* Gallimard, Paris, 1971.
[36] N. Goodman, *Langages de l'art,* Chambon, Nișes,1990, pp. 39-40.
[37] F. Schier, *Deeper into Pictures,* Cambridge, 1986.

Scanned with CamScanner

lucrarea *The Image and the Eye*, (1982), Gombrich consideră că o asemenea concepție ar avea drept consecință anularea oricărei deosebiri dintre imagini și hărți. Goodman afirmă că un indigen nu e capabil să recunoască o fotografie ca o imagine a ceva. Pentru Gombrich, semnificația acestei situații este alta, ea arată că un indigen nu știe să utilizeze imaginea. Goodman nu poate să motiveze trecerea de la necesitatea învățării unui sistem de lectură la caracterul convențional al sistemului. Iar Gombrich propune o ipoteză biologică el susține că putem recunoaște anumite caracteristici ale mediului nostru. „Imaginile au fost utilizate pentru a atrage sau a speria animalele: de pildă, un pește care sare să prindă o râmă artificială nu-și pune întrebarea dacă se aseamănă cu o râmă reală". De aceea, el consideră că există un fel de echivalență comportamentală între unele lucruri și imaginile lor și ea are un temei biologic. Goodman acceptă, în acord cu Gombrich, că reprezentarea nu este doar convenție și că e imposibilă o demarcare netă între convențional și nonconvențional. Acceptă și noțiunea de asemănare cu condiția să nu fie un criteriu unic. Dar se pare că acestea au fost singurele concesii făcute. Intr-un text din 1972 *Seven Stricture on Similarity*, Goodman abordează critic concepția semnului iconic a lui Pierce. Acesta afirmase că „un semn iconic e un semn care trimite la obiectul denotat doar datorită caracterelor pe care le are. Orice poate fi imagine iconică a unui lucru cu condiția să se asemene cu acesta și să fie folosite ca semn al lui"[38].

Goodman consideră că asemănarea nu e condiție suficientă a reprezentării. Si, de multe ori, o imagine reprezintă dar nu se aseamănă cu obiectul. În plus, nu există două obiecte care să nu se asemene oarecum, într-o oarecare măsură. Ceea ce este important este să vedem prin ce se aseamănă iar aici intervin convențiile. Drumul parcurs este de la convenție la asemănare și nu invers. Pentru Gombrich, asemănarea arată că recunoașterea picturală e un fenomen biologic.

[38] C. Pierce, *Essais sur le signe*, Le Seuil, Paris, 1978, p. 140.

Scanned with CamScanner

Pentru Goodman, aceasta e un fenomen semiologic şi cognitiv. În acest mod, putem să înțelegem cât de problematică este distincția dintre descriere (percepție) şi reprezentare căci uneori, ştiind că imaginea îl reprezintă pe Christos, o recunosc ca fiind aceea a unui miel! Si aceasta este cauza fundamentală pentru care teoriile reprezentării lingvistice şi picturale sunt legate foarte strâns, consideră Goodman. Suntem capabili să recunoaştem ceea ce reprezintă imagini văzute prima oară şi să înțelegem enunțuri neauzite până în acel moment. Goodman pune astfel în discuție nu numai teoria iconică a reprezentării picturale dar şi teza potrivit căreia ideile noastre se aseamănă cu „semnele naturale", teorie puternic afirmată în *Laocoon*, de Lessing.

În ceea ce priveşte problema reprezentării, Goodman consideră că există mai multe modalități de reprezentare a lumii dar această teză este, într-un sens, teza lui Gombrich. Goodman afirmă existența mai multor versiuni-lumi. Lumea nu e ceva independent de o versiune corectă, ea este însăşi acea versiune. Se respinge ideea că descrierea adevărată a lumii ar fi doar a ştiințelor fizice. dacă teoria iconică a reprezentării e falsă, aceasta se întâmplă pentru că nu există o lume ready made care să fie descrisă. Presupunând că nu acceptăm faptul că lumea nu există independent de versiunile pe care ni le imaginăm noi, ar fi suficient să pornim de la critica mitului datului. Am putea adopta unele aspecte ale tezei lui Goodman fără să epuizăm radicalismul lui. Noi nu judecăm pornind de la datele sensibile primitive. Tot astfel, nu facem deducții asupra celor reprezentate de o imagine pornind de la percepția imaginii: când văd imaginea lui x nu văd mai multe elemente originare, componente. La fel, nu-l văd pe x pornind de la o imagine ci văd x-în-imagine. Apoi constatăm că x-în-imagine se aseamănă cu x. Dar mai întâi trebuie să identificăm pe x-în-imagine pentru a remarca asemănarea cu x. Reprezentarea presupune folosirea inteligentă a imaginilor şi presupune a vedea ce descrie o imagine. Gombrich observă că animalele sunt impresionate de imagini. Există o categorie de obiecte care sunt reprezentări. Ele au o importanță a lor

Scanned with CamScanner

pentru că ne spun ceva despre realitate. Animalele nu învaţă nimic despre lume (realitate) în termenii reprezentării. Aceasta poate doar să le înşele.

Concluziile care se pot extrage sunt următoarele:

1. Nu trebuie să construim o teorie a reprezentării pornind de la percepţia pură, antecognitivă, care ne apropie de animale din punct de vedere perceptiv.

2. Faptul că omul acordă un interes special reprezentării e legat de capacitatea lui de a învăţa cu ajutorul ei despre realitatea în care trăieşte iar acest lucru l-a afirmat cu mult timp înainte Aristotel în *Poetica*.

Intenţia

Un alt aspect legat de reprezentare îl constituie **intenţia**. Este ea corelată emoţiei? Cum? În ce sens? Dacă nu acceptăm că reprezentarea este intenţională înseamnă că este realizată în termenii sistemelor simbolice sau ai limbajelor iar înţelegerea simbolizării presupune descrierea relaţiilor dintre un simbol şi ceea ce înlocuieşte el. Apar două teze. Fie a) teza extremă, potrivit căreia trebuie considerată *o singură relaţie* aceea dintre semne şi ceea ce înlocuiesc ele, fie b) teza potrivit căreia o reprezentare înseamnă a fi capabil de a pune în funcţie *relaţiile* dintre simbol şi acel ceva la care se referă. Se realizează astfel o experienţă a spectatorului (dar şi a cititorului, a auditorului) şi deci, un mod de comportament în obiect *ca* reprezentare.

Există şi o altă concepţie mai accentuată despre intenţionalitate. În acest caz se conturează două teze: una tinde spre mentalism, alta, apărată de Wollheim, trebuie examinată cu atenţie căci poate fi comparată cu intenţionalismul pentru care experienţa estetică presupune cunoaşterea sistemelor simbolice.

În cazul orientării mentaliste se porneşte de la convingerea că un desen îl poate reprezenta pe Hitler dacă desenatorul a avut intenţia de a face o asemenea reprezentare. Cu alte cuvinte, între imagine şi

Scanned with CamScanner

ceea ce reprezintă ea, condiția este *intenția* autorului. Au fost aduse obiecții la această teză: intenția nu e prealabilă, nu e ceva mental, nu e nici gândul care-l însoțește pe desenator când face desenul. A avea intenția de a-l desena pe Hitler înseamnă a face *acel* desen. A înțelege intenția înseamnă a înțelege ceea ce reprezintă desenul, *nu* ceva mental, prealabil acțiunii desenării. Dacă intenția diferă mult de ceea ce face pictorul atunci desenul nu e cale de acces spre reprezentare. Dacă cineva înțelege de îndată desenul înseamnă că are acces la intenția desenatorului. Intenția de a-l reprezenta pe Hitler devine *acțiunea* de a desena având o anumită intenție. Nu e o capacitate mentală anterioară sau paralelă cu acțiunea. Ca urmare, teza potrivit căreia înțelegerea operei ar presupune accesul la o stare mentală anterioară a autorului care ne ajută să înțelegem ce reprezintă opera, este o teză care nu mai poate fi susținută.

Reprezentarea artistică este semantică și psihologizată

O reprezentare picturală sau literară este o reprezentare intenționlă. Ea e realizată de cineva cu scopul de a fi înțeleasă și apreciată de altcineva. În măsura în care reprezintă, un tablou, ne spune ceva despre ceea ce reprezintă. Or, tocmai această intenționalitate a reprezentării a fost contestată de semioticieni, mai ales de Goodman,[39] cu scopul de a elimina noțiunea de intenție considerată prea compromisă și greu de acceptat de teoriile ontologice nominaliste. Goodman propune o teorie a expresiei prin care se arată cum e posibil pentru opera de artă să exemplifice metaforic anumite proprietăți, de exemplu, tristețea. În acest caz intenția artistului pare să nu mai conteze, ea este asemeni unui mecanism semiotic prin care un simbol ține locul unei proprietăți. Apare însă și o altă problemă: numai opera se referă la acele proprietăți exprimate sau și artistul? În acest caz, a înțelege ceea ce reprezintă opera înseamnă a înțelege care e intenția artistului nu doar ce exprimă opera.

[39] N. Goodman , *Op. cit.*, capit. II.

Scanned with CamScanner

Wollheim consideră că înțelegerea semnificației picturale constituie o concepție psihologică nu una semantică[40]. Artistul are în vedere trei capacități fundamentale ale spectatorului: vederea în interior, percepția expresivă și încântarea vizuală. *Vederea în interior* este considerată o capacitate biologică înnăscută, dezvoltată prin stimulare; prin ea nu trebuie să vedem x (mediul, reprezentarea) ca y ci trebuie să vedem y în x[41]. E o capacitate a dublei percepții care e prealabilă reprezentării. Această concepție a *vederii în interior* ne ajută să înțelegem deosebirea dintre a vedea un tablou de Holbein reprezentându-l pe Henric VIII și a-l vedea în realitate. În acest mod se evită teza tradițională, reluată de Gombrich, potrivit căreia reprezentarea unui obiect este de același ordin cu faptul de a-l vedea direct. De fapt, *a vedea în interior* este un fenomen prealabil recunoașterii unei asemănări și nu o presupune. Levinson afirmă: „experiența perceperii asemănărilor și faptul de a vedea lucruri în altele sunt distincte ireductibil; prima experiență este intrinsec relațională și comparativă nu și a doua".[42].

Capacitatea de *a vedea în interior* presupune și *experiența perceptivă* a lucrurilor care nu există, cum e cazul unei imagini a dragonului înaripat. Aceeași capacitate ne ajută să vedem într-o imagine mai mult decât un anumit om sau o luptă anume ci o luptă în general, un om, în general, tipul de ființe, tipul de evenimente. Această experiență a *vederii în* se acordă cu intenția artistului, potrivit lui Wolheim. Trebuie să vedem reprezentarea unui spectacol așa cum a dorit artistul. Ca urmare, intenția este aceea care asigură percepția corectă.

Concepția intenționalistă a reprezentării conduce la o viziune psihologică a stilului unui artist. *Stilul* artistului se întemeiază pe

---

[40] R. Wollheim, *Painting as an Art*, Princetpn UP, 1987, pp. 22-24.
[41] R. Wollheim, *L'art et ses objets*, Aubier, Paris, 1994,capit. V.
[42] J. Levinson, *Wollheim on Pictorial Representation*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 56, nr. 3, 1998, p.227.

Scanned with CamScanner

caracteristicile care-l fac recognoscibil. A avea un stil presupune a avea un limbaj[43]. Tocmai de aceea e necesară o mare putere explicativă. Stilul este o competență ce se organizează în psihologia artistului. Teza lui Wollheim poate fi considerată o încercare de restabilirea a rolului intenției și al psihologicului în meditația filosofică prin analiza raportului dintre artă și realitate.

O reprezentare nu e doar un simbol care ține locul altcuiva. Este corelatul material al unei experiențe anumite *vederea-în* – care nu poate fi redusă la altceva. Dar această teză nu rezolvă toate aspectele. Opera de artă reprezintă de multe ori mai mult sau altceva decât a vrut artistul să reprezinte conștient sau inconștient. Semnificația trilogiei *Orestia* depinde oare doar de a înțelege intenția lui Sofocle? Dacă acesta ar fi răspunsul afirmativ, ar însemna că nu mai este necesară înțelegerea aspectelor psihologice ale experienței perceptive. Când privim și vrem să înțelegem o operă, nu rămânem la nivelul percepției proprii. Intenția este un element de competență semantică și care face să funcționeze simbolic și estetic ceva. Intenția din spiritul artistului nu e criteriul pentru înțelegerea pe care o are receptorul căci nu avem acces la ea decât prin înțelegerea funcționării semiotice și semantice a operei.

Pentru Goodman, *stilul* constă în aspectele funcționării simbolice a operei (autor, perioadă, loc, școală). El nu înseamnă doar modalitatea de realizare, nu depinde doar de alegerea conștientă a posibilităților; el conține „aspecte ale modului în care simbolizează și a ceea ce simbolizează opera"[44].

Concepția non-psihologică a stilului presupune un mod simbolic de funcționare având caracteristici determinabile. Pentru această concepție, intenția autorului și capacitatea receptorului de a înțelege joacă un rol fundamental. Dar în această viziune, stilul nu mai este o

[43] Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton UP. 1987, p. 27.
[44] N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, Chambon, Nimes, 1992, p. 50.

Scanned with CamScanner

cauză misterioasă. Intenţiile pe care le atribuim cuiva sunt exprimate prin descrierea pe care o facem comportamentului acelei persoane. Intenţia nu e ceva dincolo de fapte, este tocmai ceea ce dă semnificaţie faptelor din momentul în care ne întrebăm de ce sunt făptuite acele fapte. Intenţia nu se ascunde în spatele operei înţelegerea intenţiei operei înseamnă a înţelege ce semnifică ea prin simbolurile ei. Opera conţine unele dintre intenţiile artistului dar are şi o intenţionalitate proprie care poate fi înţeleasă prin semantica operei. Experienţa estetică are în vedere opera, nu spiritul care a creat-o căci arta este producere de obiecte artistice, în primul rând.

Ficţiunea – Imaginaţia

O altă caracteristică a artei este faptul că reprezintă obiecte care nu există şi care nu pot să existe. Or, această caracteristică, pe care o numim *ficţiune,* ridică numeroase probleme legate în special de statutul ei ontologic. Când spunem că Faust încheie un pact cu diavolul, că Madame Bovary îşi înşeală soţul sau că Hamlet vrea să-şi răzbune tatăl apare întrebarea la cine ne referim? despre cine vorbim? Faust, Madame Bovary, Hamlet sunt „obiecte inexistente" însă ele presupun un fel anume de existenţă pentru ceea ce nu există. Pornind de la această teorie a lui Meinong, s-a considerat că proprietatea de a exista nu este una constitutivă pentru obiectele de artă. T. Parsons[45] consideră că în cazul obiectelor de artă, se aplică *principiul de indiferenţă* potrivit căruia natura obiectului artei e indiferentă la proprietăţile non-constitutive. Pentru alţi filosofi, precum B. Russell (*Despre denotare*) „Madame Bovary îşi înşeală soţul" este un enunţ iar acesta este fals pentru că nu există entitatea Madame Bovary care să îşi înşele soţul. Pe de altă parte, aceasta este ceea ce face ea în roman. Înseamnă că avem un adevăr *în interiorul* ficţiunii.

---

[45] T. Parsons, *Nonexistant Objects,* Yale UP. 1980.

Scanned with CamScanner

Dacă Russell plasează problema existenţei la nivelul enunţului, David Lewis[46] propune ca ficţiunea să nu fie considerată un obiect inexistent ci un obiect care există într-o lume posibilă. Pentru Lewis, ficţiunea nu e un *text* ci un act care presupune pe cineva care *povesteşte* or, a povesti o întâmplare înseamnă a pretinde ceva. Este, de fapt, o simulare fără a fi o înşelare. Lumea ficţională este aceea în care ficţiunea e povestită ca fapt cunoscut, nu ca ficţiune. „Actul de a povesti o întâmplare survine ca şi în lumea noastră dar el este acolo ceea ce aici pretinde fals că este: o poveste adevărată a unor lucruri pentru care cel care povesteşte are o cunoaştere"[47]. O ficţiune presupune ceva care se deosebeşte de lumea noastră actuală căci se situează într-o lume posibilă. Cu cât această lume e mai îndepărtată, cu atât romanul, ca act al povestirii unei întâmplări dintr-o lume posibilă, este mai fantastic. Lewis caută să evite distincţia dintre realitate şi ficţiune căci adevărata dihotomie i se pare a fi lumea actuală lumea posibilă. Adevărul ficţional este unul modal, posibil. Lewis mai observă că fundalul oricărei ficţiuni e alcătuit din credinţa care există în colectivitatea în care îşi are originea ficţiunea. Ca urmare, fundalul nu aparţine aceleiaşi lumi ca istoria povestită. În acest caz, ficţiunea presupune o lume actuală în care e povestit subiectul unei lumi posibile. Teza lui Lewis oferă o ieşire din polemica Meinong Russell cu privire la existenţa personajelor artistice.

O altă problemă care e abordată în cadrul discuţiei despre *ficţiune* este cum funcţionează ea?

Pentru Goodman, reprezentarea nu e o dublare a realităţii ci este crearea unei alte lumi. Gânditorul american e preocupat de relaţia dintre simbol şi referent. Relaţia e prezentă în cazul denotării, exemplificării expresiei şi aluziei. Goodman porneşte de la constatarea că în cazul ficţiunii, simbolurile nu denotă căci nimic nu e denotat prin

---

[46] D. Lewis, *Truth and fiction,* Philosophical Papers, Oxford, 1978.
[47] Ibid. p. 266.

Scanned with CamScanner

termenul *Madame Bovary*. Insă formularea *descrierea doamnei Bovary* denotă o descriere. Si Minotaurul sau Cerberul sunt termeni care nu denotă nimic dar *descrierea Minotaurului* sau *descrierea Cerberului* nu pot fi schimbate între ele. Intr-o ficţiune există multe simboluri care reprezintă fără să denote, de pildă reprezentarea Cerberului. Reprezentările Doamnei Bovary formează o colecţie care include ceea ce spune Flaubert despre Doamna Bovary şi ceea ce afirmă critica literară despre acest personaj. Importantă pentru funcţionarea ficţiunii este capacitatea noastră de a realiza o *menţiune selectivă* adică de a aplica un termen *t* unei menţiuni *despre* obiect sau eveniment nu direct asupra obiectului sau a evenimentului respectiv. Când spunem ceva referitor la Doamna Bovary, ne raportăm la descrieri nu la persoană. În momentul în care un copil foloseşte corect termenul „minotaur" sau „cerber" pe care-l aplică unor imagini ale acestor personaje mitologice înseamnă că stăpâneşte un sistem simbolic conţinând simboluri ficţionale.

În acest mod, copilul nu e introdus într-un univers al minciunii (cum considera Platon) ci îşi lărgeşte capacitatea de a înţelege sistemele simbolice. Copilul îşi perfecţionează înţelegerea reprezentărilor mai ales a unui nivel complex de simboluri. Lumea acestor simboluri nu e o lume posibilă aşa cum credea Lewis ci face parte din lumea noastră actuală. J. Searle se întreba în lucrarea sa despre sens şi semnificaţie „de ce cuvintele şi alte elemente ale unei povestiri de ficţiune au sensul lor obişnuit atunci când regulile care guvernează aceste cuvinte şi alte elemente nu sunt respectate"[48]. Aceea care explică multe aspecte este menţiunea selectivă. Insă altceva este aparenţa. În acest caz, al reprezentării ficţionale, a face-să-pară-ca-şi-cum nu este o înşelăciune. Mai mult chiar, aceasta presupune că spectatorul sau cititorul a identificat *intenţia ficţională*. Ea este recunoscută prin termenii convenţiei. Goodman consideră că intenţiile autorului ni se dezvăluie în termenii

[48] J. Searle,*Sens et expression*, Minuit, Paris, 1979, p. 112.

Scanned with CamScanner

funcționării simbolice a operei. Descoperirea intențiilor autorului și funcționarea simbolică a artei sunt simultane, nu sunt distincte și, în general, prima nu e prealabilă celeilalte. Se pune astfel tot mai acut problema relației dintre ficțiune și simulare generată de jocul lui *ca-și-cum.*

Pentru Kendall Walton[49], ficțiunea ne incită să dăm impresia că ceva e adevărat, că o anumită situație e realizată. Mai întâi, constatăm că ficțiunea nu presupune adevărul într-o lume posibilă. Apoi, ficțiunea prescrie ceea ce trebuie să ne imaginăm. În acest caz, rezultă că Hume și alți gânditori au greșit atunci când au considerat că imaginația este liberă. „Numai datorită cuvintelor care alcătuiesc *Călătoriile lui Gulliver* există ficțional o societate cu oameni de 6 degete care se ceartă vrând să știe cum trebuie sparte ouăle". Departe de a fi liberă, ficțiunea impune imaginației reguli care o limitează. Tocmai astfel reușește ficțiunea să aibă o formă de obiectivitate care ne-o face atractivă li interesantă. Pentru Walton, operele realizate în maniera clasică sunt reprezentaționale și totodată incitații care compun jocuri de simulare. cât privește operele contemporane, nonfigurative, acestea sunt jocuri ale imaginației pe tema elementelor tabloului însuși așa cum e cazul unui pictor suprematist precum Malevici.

Walton insistă nu atât asupra intenției cât asupra incitației de a face ceva, de a imagina potrivit unor reguli. E o incitare a cărei sursă este chiar opera, nu o realitate imaginară situată dincolo de operă. Dar, în toate cazurile, sunt date regulile prin care trebuie utilizată reprezentarea. Ficțiunea, spre deosebire de reverie, intră în jocurile de simulare ceea ce duce la o anumită independență a lumilor simulate față de dorințele noastre individuale. Lumea ficțiunii apare ca reală căci posedă o cvasi-obiectivitate care ne impune. Lumile ficționale nu sunt lumi posibile căci nu sunt alcătuite din propoziții adevărate într-o altă lume ci doar din propoziții false dar a căror falsitate nu modifică deloc ceea ce ne învață ele despre realitatea noastră. O ficțiune ar

[49] K. Walton, *Mimesis as Make-Believe,* Harvard UP. 1990.

Scanned with CamScanner

putea fi compusă din proprietăți corespunzătoare unor evenimente prezente sau viitoare reale. Dar ea are capacitatea de a ne propune ceva complet fals şi acceptat ca atare dar totuşi interesant într-o anumită măsură, mult mai mare decât ceea ce e adevărat şi real. Se pune întrebarea: este posibil aşa ceva? Un posibil răspuns porneşte de la constatarea că ficțiunea nu e nici minciună, nici eroare iar adevărul ficțiunii este metaforic şi non-literal. Ea e un discurs, constituie o manieră de a spune ceva despre realitate cu ajutorul unor enunțuri şi imagini neadevărate dar metaforic foarte sugestive. Înțelegerea lumii reale se hrăneşte din aceste „neadevăruri". Copiii învață lumea înconjurătoare jucându-se de-a realitatea cu păpuşi, maşinuțe şi roboței, fiind (jucând) ceea ce ştiu că nu sunt: prințese, cawboy sau extratereştri. Mai mult chiar, fiecare dintre noi reuşim să înțelegem mai bine ce se petrece în realitate citind romane, văzând filme sau admirând tablouri. Adevărul artei este unul metaforic şi non-literal.

Pe aceeaşi direcție se aliniază şi afirmațiile lui Goodman. În lucrarea lui din 1968[50] Goodman consideră că în artă nu se pune problema adevărului, spre deosebire de ştiință. Tocmai de aceea el vorbeşte despre „dihotomia tiranică" dintre cele două. Teza constituie o temă de discuții şi dispute cunoscută de-a lungul istoriei artei. Unii gânditori au susținut ideea unui adevăr mai înalt sau mai profund care ar putea fi surprins, captat prin intermediul experienței estetice. Printre aceşti gânditori se numără Schopenhauer, Heidegger dar şi unii gânditori care aparțin tradiției anglo-saxone cum ar fi Collingwood sau Langer Ducasse. Goodman consideră că „deosebirea dintre artă şi ştiințe nu se realizează prin distincția dintre sentimente şi fapte, dintre intuiție şi inferență, plăcere şi gândire deliberativă, sinteză şi analiză, senzație şi raționalitate, caracter concret şi caracter abstract, nemijlocit şi mijlocit sau dintre adevăr şi frumos ci e vorba despre o modalitate diferită de control asupra caracteristicilor specifice simbolurilor"[51].

[50] N. Goodman, *Le langage de l'art*, Chambon, Nimes, 1990, p. 290
[51] Ibid. pp. 303-307.

Scanned with CamScanner

De pildă, expresivitatea are un rol major în artă, minor în știință. În viziunea lui Goodman, opera de artă poate construi ceva în lumea în care trăim. În plus, nu putem să nu acceptăm că lumea reală este, în multe situații, „deja făcută" prin produsele culturale. Llectura unui roman este deseori o modalitate mult mai eficientă de a înțelege particularitățile unei situații istorice, a unei colectivități sau a unei civilizații decât multe studii de istorie sau psihologie. Pentru a înțelege ce este vanitatea lumii putem să citim *Învierea* lui Tolstoi sau *Bâlciul deșertăciunilor* de Thackery. Pentru a înțelege unele aspecte specifice ale spațiului putem să apelăm la un tablou de Mondrian – *Broadway Boogie Woogie*.

În toate cazurile, noțiunea de adevăr este folosită în sens lărgit nu în unul restrâns și riguros exclusiv. În acest sens lărgit, adevărul se raportează doar la enunțuri. Dacă ni se cere să spunem ce am aflat dintr-un studiu de fizică, ne vom referi la demonstrații și formule dar dacă vom vorbi despre „Marele Inchizitor", textul lui Ivan Karamazov din romanul lui Dostoievski sau despre un tablou de Miro, vom avea multe dificultăți.

Se poate vorbi despre un anume caracter inefabil al cunoașterii în artă. Insă, pe de altă parte, lectura unui studiu de istorie ne oferă informații dar și un anume sens al epocii generând astfel o comprehensiune generală. Să nu uităm că pentru Aristotel, tragedia are o valoare cognitivă, ea ne ajută să înțelegem ceva despre realitate iar imaginea ajută la înțelegerea a ceea ce e natura. Chiar și muzica poate constitui o *descriere* corectă a unei stări de spirit legată de o realitate anume. Să ne gândim la modul în care e utilizată muzica în arta cinematografică ea ne ajută să înțelegem care e starea de spirit a unui personaj, amintește un moment anterior, devenind constitutivă pentru coerența narativă, etc. Putem înțelege mai bine o situație, o stare psihică dacă apelăm la artă. În aceasta constă valoarea cognitivă a artei. Ea conferă obiectelor sau situațiilor o semnificație; prin ea, acestea vor să „spună" ceva. Tocmai de aceea, natura înțeleasă ca artă devine și ea semnificativă. Experiența estetică oferă o înțelegere în care opera de artă joacă atât rol cognitiv cât și unul emotiv.

Scanned with CamScanner

b) *Creația artistică – Intenționalitatea*

Un alt capitol important în orice studiu de estetică este cel pe care ne propunem să-l deschidem acum. Problema creației artistice rămâne o temă de discuții chiar şi astăzi. Artistul rămâne, în imaginarul colectiv, creatorul prin excelență. Dacă în istoria artei, artistul ocupă fie locul demiurgului atotputernic, capabil să creeze o lume pe măsura visurilor umane, fie meşteşugarul îndemânatic care ştie să modeleze astfel materia încât aceasta să devină modalitate de exprimare a canoanelor frumuseții artistice. În această viziune, artistul are un statut distinct, el se înalță deasupra semenilor şi îi ajută pe aceştia să descopere, prin contemplarea creațiilor sale, o formă de existență care transcende limitele individuale.

Dar nu numai aceste aspecte sunt relevante în problema creației artistice. Dacă avem în vedere relația artei cu societatea, descoperim şi alte dimensiuni determinante. În epocile anterioare artistul era dependent de puternicii zilei. Ca urmare, multe dintre creațiile artistice sunt comenzi primite de artişti. Creația lor era dependentă de comanda socială şi politică a vremii. Cu cât ne apropiem de ultimele decenii, artistul îşi cucereşte tot mai mult autonomia detaşându-se de imperativele politice ale celor puternici.

Termenul însuşi – creație – a fost treptat abandonat în favoarea „creativității". Primul e considerat expresia unei iluzii, „fetişismul numelui stăpânului" (W. Benjamin). Creativitatea a părut a fi mai puțin încărcată de semnificații metafizice şi mai deschisă spre dimensiunea psihosocială a proceselor. Ea nu mai este manifestarea unei facultăți specifice unui domeniu ci este mai degrabă capacitatea de a stimula un program funcțional care să reorganizeze oricare ar fi domeniul considerat, un ansamblu de date şi proceduri disponibile. Ca urmare, creativitatea cuprinde un ansamblu de fenomene variate, uneori chiar contradictorii. Dacă în semnificația fundamentală, a crea înseamnă a aduce în existență

precum în *Geneza* biblică, în domeniul artei, corespondentul este inspirația. Artistul e animat de o „voce" a unei forțe pe care nu o cunoaşte şi care-l transformă într-un mesager divin (*Ion*– Platon) sau este însăşi vocea naturii (cum se întâmplă în romantismul german: *Discipolii la Sais*, Novalis).

Dar creația nu înseamnă numai inspirație. Ea trebuie să se întemeieze în egală măsură pe realizarea concretă a operei care presupune, alături de visare şi imaginație, o prezență activă a rațiunii. Nu avem dreptul să credem că opera de artă contemporană nu respectă aceste norme ale esteticii. Obiectul şi opera sunt produse ale voinței umane prin care se modelează şi se modifică realitatea însă ele reprezintă două opțiuni diferite. E vorba de o deosebire care nu se întemeiază pe calitate căci există opere de artă ratate deşi ca obiecte sunt corect realizate. Denumirea de obiect trimite la crearea potrivit unei scheme de producere realizată în raport cu un model. „Opera" este actul conceperii unui asemenea prototip. Aceeaşi entitate poate să funcționeze ca obiect sau ca operă, nu pentru că s-ar plasa de o parte sau de alta a unei frontiere ontologice, aşa cum considera Danto, ci atunci când se are în vedere gradul de autonomie față de modul de creație.

Dar nu trebuie să alunecăm nici spre tentația de a considera că această entitate se situează în afara oricăror norme, fiind doar produsul capriciului sau al întâmplării. Ea respectă, în modul ei specific, anumite regularități funcționale şi statistice.

Începând cu perioada avangardelor, atitudinea față de moştenirea tradițională a artei se modifică. Artistul devine mult mai deschis spre experimente şi consecințele lor. Continuând ideea lui Valéry, R. Passeron numeşte „poietică" acel „ansamblu al studiilor care ajută la instaurarea operei"[52]. Poietica asigură „promovarea filosofică a cunoaşterii artei care se face".

---

[52] R. Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Klincksieck, Paris, 1989, p. 13.

Scanned with CamScanner

Spre deosebire de acele direcţii care sunt interesate doar de produsele terminate, poietica pune accent pe procesul genezei, pe dialectica încercărilor, a rectificărilor, pe constrângerile impuse de fiecare mijloc de expresie. În plus, un rol important îl are *materialul* folosit. Pentru H. Focillon, asemeni majorităţii esteticienilor, materialul artei „nu dublează natura ci o metamorfozează cu ajutorul tehnicilor artistice"[53]. Există o viaţă a formelor artistice. Spiritul creator e prins într-o adevărată aventură în ceva care nu-i seamănă materialul, dar asupra căruia reuşeşte să se impună. Prin lucrare, prin poietica spiritului, materialul este astfel modelat încât produce efectele cele mai surprinzătoare: reflexe transparente, impresii de densitate sau lejeritate, etc. Dar mai mult decât atât, fiecare „material este un limbaj şi are un limbaj", potrivit afirmaţiei lui J. Dubuffet[54].

Artistul contemporan răstoarnă prejudecăţile culturale referitoare la materialul artelor plastice (marmura, aurul) şi atrage atenţia asupra materialităţii însăşi în sens senzorial şi simbolic. Artiştii valorifică tot mai mult materiale precum plumbul (în operele unor artişti precum Morris, Kiefer) sau cauciucul (Hesse) dar şi materiale obţinute prin recuperare (Schwitters, Tony Cragg) sau obiecte manufacturate uzate, ridicate la rangul de materiale artistice folosite de artişti precum Arman sau Spoerri.

O operă reuşită presupune o anumită unitate plastică născută din acordul părţilor sau dintr-o tensiune stăpânită a lor. De aceea, alături de material, un rol special revine compoziţiei. Ea este aceea care asigură echilibrul componentelor.

În tradiţia europeană, orice tablou presupune o schemă de linii de forţă care ordonează diversele momente ale reprezentării. De pildă, culorile mai accentuate subliniază direcţiile dominante ale imaginii. Există

---

[53] H. Focillon, *La vie des formes*, PUF, Paris, 1970, capit. III.

[54] J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrit suivants*, 1967 în *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973, p. 28.

Scanned with CamScanner

o anumită geometrie arhitectonică în artele plastice, de pildă, construcția potrivit schemei triunghiulare în cazul Madonei. Dar acestei scheme riguroase i se alătură o construcție care dinamizează spațiul cu ajutorul unor dezechilibre savant construite cum ar fi impresia de mișcare spiralată din multe opere ale lui Rubens sau Bernini. În cazul operelor moderne două direcții opuse par să se confrunte: a) opera e considerată o simplă sugestie a unui motiv care e selectat pentru calitatea lui intrinsecă. De pildă impresionismul folosește subiecte cu subtile variații de lumină și b) procesul de realizare devine el însuși singurul subiect al operei. Așa se întâmplă în cazul colajului care se prezintă ca o îmbinare de elemente eterogene în care fiecare dobândește o semnificație nouă pentru că reacționează la prezența celorlalte. Exemple grăitoare întâlnim în operele lui Mondrian sau Moholy-Nagy.

În abordarea problemei creației artistice nu putem să evităm o temă fundamentală **intenționalitatea.** Este cunoscut și acceptat faptul că orice creație artistică este întemeiată pe o conduită intenționlă. Prin procesul de realizare a unui tablou artistul îndeplinește un proiect, adaptează mijloace la scopuri ajustând sau acceptând accidentele de parcurs. Rezultatul este cel care se supune interpretării. De altfel, imensa majoritate a activităților umane se înscriu în aceeași condiție. Fiecare act se înscrie într-o rețea structurală care presupune rezultatul mai multor veacuri de experiență artistică spre deosebire de activitățile unor animale precum maimuțele care realizează și ele acțiuni complexe dar care nu au relevanță poetică și nici nu sunt motivate. Tocmai de aceea dimensiunea intenționlă este aceea care ne ajută să considerăm pictura ca artă, după cum am văzut că explică Wollheim.

În abordarea temei intenționalității, două aspecte sunt demne de atenție. În primul rând trebuie să înțelegem că noțiunea de intenționalitate nu trebuie redusă la un scop mental (am intenția să fac x).

Scanned with CamScanner

Aşa cum menţionează J.M. Schaeffer[55] această formă de intenţionalitate este prezentă dar ea nu dă seama pentru alte aspecte cum ar fi percepţia sau credinţa.

Tocmai pentru a sublinia această semnificaţie specială, Searle propune folosirea termenului *Intenţionalitate* căci indică o anumită relaţie între gândire şi lume. Apoi, ar fi greşit să identificăm această noţiune de Intenţionalitate cu actul unei conştiinţe dătătoare de sens ca în fenomenologia husserliană. Aspectul pe care-l are în vedere analiza intenţionalităţii artistice este capacitatea faptului mental de a fi subiectul obiectelor sau evenimentelor care sunt referenţii lor şi nu statutul sau posibilitatea de a separa esenţe. De exemplu, nu e necesar să ne imaginăm existenţa unei reprezentări mentale care ar fi prototipul operei ce urmează să fie realizată.

Dar fiecare artă, ca gen, presupune o geneză întemeiată pe intenţionalitate adecvată mediului specific. De pildă, desenul, coloritul, armonizarea nuanţelor, reprezentarea, etc. intră în ceea ce Wolheim numeşte *Ur-pictura*[56]. Tema intenţionalităţii se impune cu claritate în domeniul culturii deoarece se acceptă fie şi doar intuitiv că logica propoziţională aplicată operei de artă nu epuizează semnificaţia acesteia. Exemplul cel mai grăitor este limbajul. Când utilizăm o frază nu se transmite conţinutul ei decât dacă realizăm o anumită acţiune, aceea de a enunţa succesiunea ordonată de termeni care o constituie. Se adaugă regulilor care asigură corectitudinea gramaticală a frazei şi prin care se stabileşte şi valoarea de adevăr a ei, alte reguli care au în vedere situaţia enunţării şi care asigură valoarea ei de succes. Dacă interlocutorul nu înţelege limba sau dacă intenţia nu e sinceră, nu va modifica conţinutul propoziţional al frazei dar mesajul va fi anulat. Kahnweiler a făcut acelaşi tip de observaţii cu privire la pictura cubistă. El menţionează că neînţelegerea receptării nu se datorează conţinutului pictural ci lipsei de familiarizare cu modalităţile de articulare a acestui conţinut.

---

[55] JM Schaeffer, *Les célibataires de l'art,* Gallimard, Paris, 1996, p. 65.
[56] Wollheim, *Painting as an Art,* Princeton UP. 1987.

Scanned with CamScanner

Un alt cercetător, Grice a susținut încă de la mijlocul secolului XX că singura explicație acceptabilă a unui enunț „A vrea să spună prin fraza x că..." presupune mai multe niveluri de intenție: intenția ca enunțul să provoace un răspuns determinat al interlocutorului, intenția ca interlocutorul să recunoască această primă intenție şi intenția ca această recunoaştere să funcționeze ca o parte a motivației de a răspunde aşa cum o face.

Cel care a transformat intenția comunicațională în obiectul unei noi logici, numită logica illocutorie, este John Searle. El consideră că această logică poate să explice într-un cadru unic multitudinea „actelor de discurs". Numeroase aspecte ale logicii illocutorii şi ale intenționalității au implicații importante asupra unei noi modalități de a concepe estetica. Menționăm aici în manieră rezumativă, câteva dintre aceste direcții.

S-a constatat că, deşi componenta propozițională a unui enunț este constantă, forța illocutorie variază în funcție de elementele constitutive (scop, condiții programatice, direcții de ajustare între lume şi limbaj, etc.). În această situație, fiecare element constitutiv menționat poate genera un mesaj diferit iar acea frază poate exprima o constatare, un sfat, o promisiune sau o amenințare. În aceeaşi măsură, o imagine poate să îndeplinească multiple funcții atunci când este folosită ca document, ilustrare, pictură, etc.

O încercare de aplicare a metodologiei analizei actelor de discurs la domeniul iconic a fost realizată de S. Khorup[57]. El pune în evidență condițiile pe care trebuie să le îndeplinească un act al pictării pentru a fi corectiv şi efectiv.

Această direcție a cercetării pune în evidență în mod general relația dintre intenție şi convenție în realizarea actului mai ales când acesta este unul artistic, creativ. Searle a semnalat faptul că dimensiunea extralingvistică, aceea a realității sociale este deosebit de importantă

[57] S. Khorup, *Pictorial Speech Acts*, Erkenntnis, 1978.

Scanned with CamScanner

căci e vorba de o construcție a credințelor colective realizate în comun. În aceeași direcție a preocupărilor se înscrie și demersul lui P. Bourdieu care, în studiul *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*[58] semnalează pericolul unei opoziții categorice între o înțelegere internă a actului creator și a unei explicații externe pornind de la universul socio-cultural. Autorul consideră că însuși procesul de autonomizare a artei care permite înțelegerea din interior este un produs al evoluției istorice a domeniului în interdependență cu contextul socio-cultural. Ca urmare, conceptul cheie cu care ar trebui abordată analiza creației artistice ar fi conceptul „câmp" care presupune: spațiul pozițiilor definite pe baza caracteristicilor sau al locului ocupanților lor și spațiul exprimării de atitudini anume, operele și celelalte manifestări asumate de aceștia.

O altă direcție care a abordat tema intenției este aceea reprezentată de teoriile de inspirație semiotică (structuralismul sau New Criticism). Ele au căutat să diminueze rolul intenției în semnificația operelor. Accentul a fost pus pe noțiunea de „text" ceea ce a orientat analiza spre aspectele formale ale literaturii și spre mecanismele ei de realizare. Un articol care a jucat un rol important în dezbateri a fost *The Intention of Fallacy* al lui Beardsley și Wimsatt. Cei doi autori consideră că „intenția autorului nu este nici disponibilă, nici dezirabilă ca normă pentru a aprecia succesul unei opere literare"[59] În plus, cei doi consideră că viziunea opusă, prin care se afirmă rolul intenției autorului în aprecierea operei, concepție susținută de Collingwood sau Wollheim, aparține iluziei romantice de a participa la partea privată a artei, modalitate prin care se amestecă inutil ceea ce e public dar interior operei cu ceea ce apelează la o dezvăluire care-i e exterioară,

---

[58] P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris, 1992.

[59] M. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Publishing Comp. Inc. Indianopolis, 1953, p. 223.

Scanned with CamScanner

de pildă, un aspect biografic. Ar fi o atitudine asemănătoare cu aceea adoptată de Proust față de critica literară în maniera lui Sainte Beuve. Pe de altă parte însă, această atitudine se deschide spre un joc de semnificații care au criterii de evaluare tot mai imprecise, tot mai vagi.

După deceniile intens structuraliste şi apoi deconstructiviste se pare că astăzi se revine la o atitudine moderată, echilibrată a intenționalismului care nu acceptă excesul de intenționalitate ce nu recunoaşte decât o singură semnificație a operei aceea definită de interpretarea autorului. Este concepția unor gânditori precum Hirsch sau Stecker.

Atitudinea echilibrată presupune că „semnificația enunțată este mai bine înțeleasă ca fiind intenția atribuită autorului de către un membru al publicului pe baza cunoaşterii şi aptitudinilor pe care le posedă tocmai pentru că este membru al publicului vizat de autor" după cum afirmă W. Tolhurst[60]. Levinson consideră că această poziție poate fi catalogată „intenționalism ipotetic"[61]. Autorul înțelege prin această formulare faptul că nu putem fi siguri că semnificația dată de receptor coincide cu intenția autorului dar, pe de altă parte, rămânem în cadrul unei construcții în care intenția autorului păstrează un rol important. Această poziție are avantaje clare când se ține seamă de fenomenele de decontextualizare sau recontextualizare care sunt specifice operelor de artă. Interpretul este acela care demontează jocul complex şi subtil al influențelor şi deplasărilor de semnificație iar apoi ataşarea semnificațiilor duce la îmbogățirea sensului operei.

Dacă literatura conține o Intenționalitate derivată (căci se realizează într-un mediu semiotic specific enunțurilor lingvistice), artele vizuale nu au semnificanți artistici care să aibă de la început o semnificație uşor de recunoscut de către receptor.

---

[60] W. Tolhurst, *On What a Text Is and How It Means*, British Journal of Aesthetics, 19– 1979, p. 11.

[61] J. Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell Univ. Press, 1996, p. 175.

Scanned with CamScanner

Arta plastică modernă a dorit să realizeze ceva de acest fel. M Baxandal[62] exprimă intenţiile „criticii inferenţiale". Dacă o operă e produsul unui act intenţional înseamnă că putem să-i aplicăm o analiză cauzală, putem să alegem un număr de factori care sunt susceptibili de a explica de ce opera se prezintă într-un anume mod şi nu altfel. Pentru aceasta sunt necesare cercetări cu caracter istoric privitoare la mediul cultural, social şi instituţional, etc. Dar opera nu trebuie redusă „la o sferă conceptuală sau ideală materializată imperfect" căci ar duce la subminarea autorităţii experienţei vizuale comune". Ca urmare, termenul *intenţie* se aplică tabloului însuşi, denumind caracterul „proiectiv" anume, capacitatea de a restitui „momente intenţionale". „A explica o intenţie nu înseamnă a povesti ceea ce s-a petrecut în mintea artistului; e vorba de o analiză susceptibilă să explice mijloacele pe care le-a avut acesta şi scopurile pe care dorea să le atingă"[63].

Un alt gânditor mai nonconformist este T. McEvilley, care e foarte atent la influenţa nefastă a unor modalităţi de teoretizare. În special, formalismul lui Greenberg[64] care doreşte să elimine rolul conţinutului şi al intenţionalităţii în favoarea proprietăţilor strict optice este considerat de McEvilley ca fiind dăunător. Pentru acest gânditor, „scopul criticii nu este să realizeze judecăţi de valoare pentru altcineva, pentru altul ci de a rafina facultatea critică şi exercitarea ei în întreaga cultură"[65]. Pentru McEvilley, fiecare act creator se sprijină pe o ţesătură de supoziţii referitoare la natura realului. Tocmai de aceea se impune o depăşire a determinării motivelor conştiente spre o zonă densă, greu determinabilă pentru critică. Această zonă este aceea a inconştientului iar descoperirea lui de către modernitate a însemnat un moment de răscruce pentru viziunea pe care omul modern o are despre sine.

---

[62] M. Baxandal, *Formes de l intention*, Chambon, Nimes, 1991, pp. 112-113.
[63] Ibid., p. 179.
[64] C. Greenberg, *Treize façons de regarder un merle noir*, trad. fr. 1994.
[65] T. McEvilley, *Art, contenu et mécontentement, La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Chambon, Nimes, 1994, p. 163.

Scanned with CamScanner

Elaborarea psihanalizei, crearea acestui cadru bine structurat având o coeziune teoretică impresionantă a contribuit la înțelegerea mai adâncită a motivațiilor profunde ale artei. Se pot remarca trei etape în care psihanaliza s-a aplecat asupra artei diversificându-şi treptat obiectul cercetării.

1: Într-un prim moment, demersul psihanalitic a căutat în conținutul operelor de artă expresia conceptelor elaborate în explicarea fenomenelor psihice. În analiza lui *Moise* de Michelangelo, Freud caută o confirmare a descoperirilor sale. În această abordare, interpretarea operelor apare ca o descifrare a simptomelor – un fel de palimpsest al conflictelor trăite de autor.

2: O metodă mult mai ambițioasă presupune clarificarea unui destin artistic în întregul lui prin resorturile ascunse ale inconştientului său. Acesta este obiectul psiho-biografiei sau cercetarea interacțiunii dintre individ şi operă şi a unității lor surprinsă prin motivațiile inconştiente. Aceasta presupune inevitabil, traumele copilăriei. Printre cele mai cunoscute analize se numără: M. Bonaparte (Poe), J. Delay (Gide), Fernandez (Pavese), Anzieu (Beckett). Principiul acestei metode este întemeiat pe convingerea că „totul are un sens în viața unui om, viața lui psihică, intelectuală şi somatică răspund unei singure continuități şi doar ignoranța noastră acordă importanță accidentelor", consideră D. Fernandez. Au existat voci precum aceea a lui J. Chassegnet Smirgel[66] care au atras atenția asupra unor aspecte mai puțin riguroase cum ar fi pericolele raționalizării ulterioare, existența unor lacune în informații şi mai ales, îndoiala că tematicile operei şi-ar găsi întotdeauna un corespondent în biografia autorului. Poate tocmai de aceea, Ch. Mauron va fi preocupat să deceleze acele „metafore obsedante" care se constituie printr-o tehnică a suprapunerilor de texte. Ele permit conturarea mai degrabă a unui „simbol prospectiv" decât a unei simple mărturii cu valoare compensatoare.

---

[66] J. Chassegnet Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Payot, 1971.

Scanned with CamScanner

3: În ultimul sfert de veac s-a manifestat ideea unei estetici psihanalitice care împleteşte demersul hermeneuticii artistice cu acela teoretic. Scopul este descifrarea, dezvăluirea a ceea ce ascunde opera în ceea ce arată ea. E privilegiată receptarea în cadrul unei economii a dorinţei. Este valorificată metoda structurală şi cea genetică pentru a aborda textul unei opere. Se tinde spre descoperirea resorturilor ficţiunii. Textul este paznicul fantasmei şi, tocmai de aceea, o încorporează, anexează, manipulează pentru a-şi face propria lui substanţă din ea. Critica psihanalitică propune ipoteza unui inconştient al textului deosebit de acela al autorului. Printre cei care au realizat asemenea abordări se numără J. Kristeva sau J.P. Richard.

Succesul acestei metode este deja recunoscut. Una dintre motivaţii este neaşteptata convergenţă dintre teoria psihanalitică potrivit căreia arta aparţine nereprezentabilului, teoria kantiană a sublimului şi tema reprezentării ireprezentabilului. Constatând neputinţa imaginaţiei de a sesiza în conţinut ceea ce este nelimitat, Kant ajunge la concluzia incapacităţii de a realiza o facultate a suprasensibilului în noi. Psihanaliza o plasează în profunzimile fiinţei.

Este cunoscut succesul uriaş pe care l-a avut psihanaliza în *media* anilor '70. Deşi Freud şi-a manifestat prudenţa faţă de aprecierile sale referitoare la artă, continuatorii au transformat-o într-un soi de cheie universală. În această manieră de aplicare, comentariul psihanalizei a ajuns doar să mai adauge încă o mască pe faţa artistului creator. Demersul psihanalizei s-a născut din experienţa clinică a unor cazuri patologice. Din această perspectivă, abordarea artei se face oarecum exterior, ceea ce interesează nu este conţinutul produsului artistic ci relaţia dintre voinţa, dorinţa de a realiza o operă de artă şi mecanismele patologice ale vieţii psihice.

Există însă o noţiune care ocupă un loc important în această relaţie, noţiunea de *sublimare*. Pentru Freud, ea presupune un proces prin care o pulsiune pune în slujba unui obiect valorizat cultural o energie libidinală. Or, nu orice nevroză poate realiza sublimarea. S-ar putea

Scanned with CamScanner

pune întrebarea dacă arta nu devine o modalitate de substituţie după modelul satisfacţiei halucinatorii oferită de vis. Oricum, funcţiile poietică şi critică sunt minimalizate. Pare mai degrabă a fi o reducere la un vis alterat. Or, arta este o activitate dotată cu valoare umană critică şi raţională, ea se instituie ca forţă de expresie a unei tendinţe puternice de distanţare şi chiar de revoltă faţă de formele alienate şi alienante.

O mişcare contrară se manifestă tot mai vădit şi, prin ea, arta e desublimată în scopul eliberării a ceea ce ea păstrează, conţine, pentru a face accesibile şi sesizabile tuturor, capacităţile artei. J.F. Lyotard a avut ingenioasa idee de a răsturna ordinea subordonării teoretice propunând o lectură a lui Freud prin intermediul lui Cezanne[67]. Ni se dezvăluie astfel că Freud a fost rezervat şi conservator în ceea ce priveşte gustul său artistic şi, mai ales, a fost insensibil la „deplasarea, transformarea dorinţei de a picta" a lui Cezanne. În plus, Freud nu a reuşit să depăşească propria teorie prin care înţelegea opera de artă ca realizare imaginară a dorinţei. Tocmai din această cauză, nu a fost receptiv faţă de fenomenele avangardei al căror contemporan a fost.

c) *Critica operei de artă şi estetica*

Dacă încercăm să alegem o definiţie a criticii de artă printre numeroasele definiţii posibile este evident că ea presupune o judecată de valoare prin care se apreciază o operă de artă sau, mai precis, conţinutul ei, modalităţile de expresie, intenţiile şi reuşitele. Teoriile şi filosofia artei sunt orientate spre analiza unor aspecte mai generale.

Funcţiile criticii s-au modificat în funcţie de etapele prin care a trecut arta. În secolul XVIII, judecata critică e axată pe categoriile estetice ale operei, frumosul în primul rând. Ele intră în relaţie cu gustul

[67] J.F. Lyotard, *Freud selon Cezanne,* în *Encyclopedia Universalis,* t. 13, Paris, 1971.

Scanned with CamScanner

artistic. Opera de artă trebuie să fie frumoasă sau sublimă iar judecata critică e orientată spre cercetarea acestor calități. În schimb, în secolul XIX, așa cum apare la Baudelaire, critica e interesată să abordeze sublimul operei dar se orientează și spre un anumit dialog cu opera ceea ce implică apelul la imaginația criticului și chiar la capacitățile sale poetice. Baudelaire cheamă la *individualism* și *romantism.*

De la Hume care examinează condițiile unei critici de artă (în *The Standard of Taste*), la Baudelaire, orizontul intelectual și filosofic, cât și condițiile creației și ale receptării operelor s-au modificat simțitor. Romantismul a modificat relația cu arta și cu frumosul introducând ideea suveranității artei și afirmarea capacităților artistice. Totodată, problema sensului s-a suprapus peste tema frumosului propriu-zis. Romantismul este acela care deschide artei căile invizibilului sau ale absolutului; artistul este un „vizionar" (Rimbaud). În plan social, statutul artistului se modifică intrând în conflict cu puterea și cu prejudecățile burgheze.

Artistul își revendică independența printr-o atitudine revoltată față de valorile societății burgheze, se opune ideilor general acceptate. El devine astfel figura emblematică a unei viziuni diferite asupra vieții în raport cu aceea afirmată de gândirea filosofilor raționaliști sau de aceea științifică. Nietzsche le opune acestora arta înțeleasă ca singurul pol posibil pentru transformarea tuturor valorilor. În acest mod, Nietzsche împinge la extreme o fisură care-și are premisele în situația artei secolului XIX și în gândirea hrănită de romantism. Acestea se vor perpetua până în concepțiile contemporane despre sublimitatea artei. De atunci, critica va fi mereu preocupată să rezolve în primul rând problema sensului și tot mai puțin aceea a gustului sau a categoriilor estetice. Actul critic va împleti astfel *evaluarea* cu *interpretarea* și *expresia.* Evaluarea și interpretarea se vor împleti în diverse forme de expresie. Totodată, ele vor pune și problema relațiilor dintre critică și estetică.

Scanned with CamScanner

O abordare a artei care extrage definiția din orice evaluare va deveni evident independentă de critică. Mai mult chiar, se poate constitui chiar o nouă distincție între estetică și filosofia artei în măsura în care aceasta se raportează direct la obiectul ei arta. Pentru prima disociere, o ilustrare grăitoare o găsim în deosebirile dintre estetica lui Goodman și aceea a lui Beardsley, în context american. Pentru a doua disociere, un exemplu e oferit de scrierile lui Merleau Ponty despre pictură.

În secolul XVIII, ceea ce a impus viziunea „estetică" a fost interesul pentru atitudinea evaluativă. Judecata de gust *nu descrie* o proprietate ci apreciază, evaluează calitățile unei opere. Ea apelează la capacitățile de discernământ care se întemeiază pe o concepție normativă. O definiție cum este aceea kantiană despre „artele frumoase" presupune o viziune evaluativă. Frumosul ocupă locul central iar recunoașterea unui obiect ca făcând parte din universul artei presupune o evaluare a lui potrivit criteriilor frumosului. Dacă această evaluare lipsește, obiectul își pierde calitățile estetice, el fiind exclus din sfera obiectelor artelor frumoase. Lucrurile se complică dacă frumosul nu mai e acceptat ca acea calitate fundamentală a operei de artă adică judecata gustului nu mai este pertinentă.

În secolul XIX, critica e mult mai apropiată de artă ceea ce duce la profesionalizarea ei și, totodată, criticul își impune statutul social. Aprecierile criticii dobândesc autoritate. Rezultatul: constituirea a două tipuri de critică. 1.O critică instruită, întemeiată pe direcții teoretice, din care se dezvoltă, de pildă, critica structuralistă a secolului XX. 2. O critică subiectivă, impresionistă, legată de evaluarea culturală cerută de democratizarea și transformarea artei în artă a maselor.

Mișcările artistice de la sfârșitul secolului XIX și cele din secolul XX au cutremurat până și definiția artei favorizând apariția unor teorii independente ale criticii. În context american, mai sensibil la acest aspect, Nelson Goodman exprimă, în *Limbajele artei,* mentalitatea teoretică față de orice idee de merit, valoare estetică. Prin Goodman,

Scanned with CamScanner

dimensiunea estetică primează în opoziție cu viziunea precumpănitor critică a lui Beardsley. Pentru gânditorul american, prioritară era abandonarea definiției artei și orice considerație despre valoare. Demersul lui era unul descriptiv căci era convins că numai o analiză a funcționării simbolice a operei ne ajută să ieșim din impasul în care se află filosofia artei. Tocmai de aceea singura soluție propusă de Goodman este să dezvăluim dimensiunea cognitivă a artei și experienței estetice.

Intenția lui Goodman este de a separa estetica de critică urmărind astfel scopuri asemănătoare celor spre care țintesc și direcțiile filosofiei continentale dezvăluirea a ceea ce funcționează metafizic și ontologic în artă fără să se țină seama de receptare. Fenomenologia, în tradiția continentală, direcția heideggeriană, oferă exemple pentru această atitudine fie că e vorba de o cercetare asupra esenței vizibilului, cum apare la Merleau Ponty, fie de „o ascultare" a vocii primordiale al cărui secret îl păstrează, așa cum apare la Heidegger. Desigur că există numeroase deosebiri substanțiale între filosofia artei lui Heidegger și aceea a lui N. Goodman dar există unele trăsături comune, fundamentale: de pildă, punerea între paranteze a criticii și a tipurilor de evaluare și de discurs.

¤

Sarcina criticii ca formă de receptare a artei constă tocmai în aprecierea, evaluarea operei și în interpretarea ei. Cât privește descrierea, ea aparține tot mai mult istoricului însă ea face parte integrantă din evaluarea operei. Multe descrieri conțin elemente de apreciere exact prin faptul că indică, aduc în atenția receptorului obiectul artistic. Specific criticii este faptul că ea nu se poate întemeia pe criterii riguroase și exclusive dar nu înseamnă că absența acestui tip de criterii presupune absența oricăror criterii. Tocmai de aceea, unii gânditori o consideră asemeni unei științe: Mc Evilley (1994) și Rainer Rochlitz (1999). Este vorba de un paradox al criticii care amintește antinomia

Scanned with CamScanner

gustului la Kant. Critica nu poate să utilizeze criterii care să întemeieze judecățile ei dar această imposibilitate este tocmai aceea care o justifică. De aceea, criteriile rămân doar jaloane, garanții ale comunicabilității. Insă, dincolo de toate acestea, rămâne un rest pe care nici un sistem nu reuşeşte să-l integreze şi care justifică atitudinea lui Goodman față de ideea unei definiții a artei.

G. Genette[68] caută să depăşească reticența lui Goodman față de problema definiției. El propune o completare la teoria „simptomelor esteticii" (cum le numea Goodman) cu o analiză a „simptomelor artisticului". G. Genette şi Jean Marie Schaeffer sunt gânditorii care afirmă, în ultimele decenii ale secolului XX, că proprietățile obiectului estetic, obiectul *imanenței* în care e încorporată opera, trebuie deosebite de cele care asigură *transcendența* şi care le constituie ca operă de artă[69].

Înainte de a dezvolta această concepție, se cuvine să trasăm în linii sumare, ceea ce se înțelege astăzi prin „teoria speculativă a artei" aşa cum a numit-o J.M Schaeffer. În viziunea amintitului gânditor, ea ar îngloba diversele teorii estetice care au contribuit la sacralizarea artei. Preromanticii Holderlin, Schelling, Novalis şi filosofi precum Hegel, Schopenhauer şi Nietzsche au considerat că filosofia are rolul de a dezvălui natura artei considerată o cunoaştere extatică, ficțiune cosmică sau gândire a Ființei. Teoria este considerată speculativă deoarece "în formele variate pe care le îmbracă de-a lungul timpului s-a prezentat întotdeauna ca o rezultantă a metafizicii generale fie ea sistematică aşa cum se manifestă la hegel, genealogică, la Nietzsche sau existențială, cum este aceea a lui Heidegger şi care-i asigură legitimitatea"[70]. Teoria speculativă a artei a constituit temeiul unei mari

[68] G. Genette, *L'oeuvre de l'art; immanence et transcendance*, Le Seuil, Paris, 1994.

[69] G. Genette, *Figures*, IV, Le Seuil, Paris, 1999.

[70] J.M. Schaeffer, *L'art de l'age moderne*, Gallimard, Paris, 1992, p. 39.

Scanned with CamScanner

părți a artei occidentale și majoritatea artiștilor de la sfârșitul secolului XIX și avangardiștii secolului XX până la arta conceptuală, au subscris ideii că arta dezvăluie adevăruri transcendente deschizând căi spre Absolut sau promițând realizarea utopicei reconcilieri universale. Sacralizarea artei ar fi generat, în viziunea lui J.M. Schaeffer, trei consecințe nefaste: 1. o supraevaluare a avangardismului modernist în detrimentul tradițiilor culturale; 2. un fel de „izolare" a creației artistice față de alte activități umane; 3. un puritanism exacerbat, o atitudine antihedonistă care respinge plăcerea estetică.

Pentru gânditorul nostru, criza artei contemporane este consecința firească a teorie speculative a artei. El consideră că estetica trebuie să se detașeze de discursul filosofic și să-și îndrepte întreaga atenție asupra acelor elemente care leagă subiectivitatea de multiplele forme de expresie artistică nesubordonate artelor canonice.

J.M. Schaeffer propune înlocuirea pesimismului cultural al filosofilor contemporani, susținători ai teoriei sacralizării artei, cu optimismul filosofiei analitice a artei, singura capabilă, în opinia lui, de a elimina orice urmă de gândire critică și dialectică. „Descoperim astfel că istoria esteticii filosofice, de la Kant până în zilele noastre, nu e reductibilă la teoria artei dezvoltată de tradiția filosofică germană de la Hegel la Heidegger; în Franța începem să recunoaștem (fie și mai târziu) bogăția studiilor de estetică analitică engleză și americană, una dintre atitudinile cele mai benefice ale momentului"[71].

Concepția lui J.M. Schaeffer are meritul că lărgește semnificația însăși a noțiunii „estetică", noțiune care nu se limitează doar la accepția strict filosofică. Dimpotrivă, trimite la o diversitate de experiențe care presupun sensibilitatea, imaginarul și emoțiile umane.

Teoria lui J.M. Schaeffer are în vedere doar influența teoriei speculative asupra artei moderne și a avangardelor. Istoria culturală și artistică a secolului XX e marcată pregnant de evenimente politice și

[71] Ibid., p. 46.

Scanned with CamScanner

de conflictele ideologice care au avut un rol semnificativ asupra creaţiei artistice, mai ales în perioada interbelică.

Încercarea de a elibera estetica de orice legătură cu teoria speculativă a artei a fost primită favorabil şi de către alţi gânditori. G. Genette consideră că tradiţia metafizicii lui Schopenhauer despre frumos trebuie depăşită. În lucrările lui Novalis, Heidegger şi Adorno consideră că nu apar decât „afirmaţii imposibil de verificat", urme ale „ideologiei antimoderniste şi glorificări exaltate ale capacităţii de revelare ontologică sau de subversiune revoluţionară a operelor"[72]. Inspirat de gândirea lui Goodman, Genette e convins că estetica este o „ramură" a unei antropologii generale care are funcţia de a defini, descrie şi de a analiza „relaţia estetică" adică relaţia dintre subiectivitate şi acel obiect pe care subiectul îl consideră operă de artă. Susţine problema abordată de Goodman „când devine artă un obiect anume" pentru un subiect anume? În acest mod, Genette realizează o reducţie subiectivistă: numai subiectul e capabil să aprecieze.

Prin această concepţie, Genette se distanţează de teoriile care, în spirit kantian, postulează existenţa unui simţ comun estetic care justifică obiectivitatea şi universalitatea judecăţii de gust. Atitudinea realitivistă pare să anuleze orice judecată de valoare care permite comunicarea experienţelor estetice. În acest mod, istoria artei e eliberată de orice dimensiune critică şi evaluativă. Genette determină „indicii perceptivi" necesari clasificării operelor de artă. Iată exemple de asemenea indici standard: "dacă o operă e scrisă într-o limbă anume, este cu siguranţă o operă literară, dacă produce sunete instrumentale este muzică şi dacă e bidimensională este mai degrabă pictură decât sculptură iar dacă volumul ei e plin este mai degrabă sculptură decât un edificiu, etc."[73]

---

[72] G. Genette, *Op. cit.*, p. 49.
[73] Ibid., p. 50.

Scanned with CamScanner

Există şi indici variabili care se definesc în raport cu o categorie: un tablou poate să fie un peisaj, o natură moartă sau un portret. Există şi indici „anti-standard" care sunt indici de „inovaţie" susceptibili de a pune în discuţie o paradigmă generică, o ruptură care conduce la afirmarea unei noi categorii sau la lărgirea categoriilor anterioare"[74]. Atunci când Arnold Schőnberg abandonează tonalitatea tradiţională, el deschide drumul spre „categoria" muzicii atonale; Kandinski oferă deschiderea spre „categoria" picturii abstracte.

Pentru G. Genette, istoria esteticii se reduce la descrierea unor „deschideri generice" succesive, tot mai numeroase, în arta modernă şi contemporană. Trăsăturile „anti-standard" se transformă în trăsături standard care sunt ulterior transgresate de altele. Este evident că această viziune are meritul de a elibera estetica de diversitatea obositoare uneori a evaluărilor contradictorii sau îndoielnice. Dar, în aceeaşi măsură, considerăm că are inconvenientul de a face greu de înţeles evoluţia istorică, socială şi culturală a artelor. De ce a hotărât Schőnberg între 1907-1908 să folosească vocea umană pentru a extinde tonalitatea clasică? Este oare justificată reducerea la un singur gest de deschidere spre indici anti-standard a tuturor motivaţiilor compozitorului care făcuse eforturi îndelungate şi susţinute de a rupe cu tradiţia muzicală în care se complăcea burghezia vieneză a timpului său? Mai mult chiar, ne putem întreba dacă e suficient şi legitim să explicăm apariţia unui indice anti-standard fără să avem în vedere dezbaterile culturale, critice care au caracter evaluativ incontestabil şi care impun anumite opere noi tocmai pentru că sunt considerate superioare calitativ celor anterioare lor.

Atât pentru Genette cât şi pentru Schaeffer proprietăţile sau indicii standard au un caracter mai degrabă artefactual nu un caracter artistic propriu-zis ceea ce le apropie de proprietăţile fizice şi perceptive

[74] G. Genette, *L'oeuvre de l'art*, t. II, *La relation esthétique*, Le Seuil, Paris, 1997, p. 51.

Scanned with CamScanner

menționate de Danto[75] și fac trimiteri la îndoielile lui Wolheim (1991) referitoare la „obiectul fizic". Genette adaptează întreaga abordare la o teză prin care „intenția" devine „simptomul artisticului". Poziția lui ne ajută să înțelegem dificultățile de care se lovește o opțiune strict descriptivă care vrea să rezolve problemele puse de opera de artă prin concepte și reguli codificate. Intre „simptomele esteticii" care sunt considerate criterii pentru evaluarea tuturor tipurilor de obiecte și indicii standard care pot asigura o anume descriere, se creează un spațiu liber care poate fi completat. Artisticul este cel care ar cere această a treia cale. S-ar părea că, mai ales potrivit lui Wolheim (1994) și M. Baxandall (1991) se apelează din plin la intenția artistică. Primul alătură intenției condițiile de receptare iar celălalt implică o serie de noțiuni wittgensteiniene cum ar fi aceea de „formă de viață" și „folosire" (*usage*). Ca urmare, artisticul se definește printr-o gamă mai largă de categorii cum sunt cele istorice, sociale și convenționale.

Aprecierea critică sau valorizarea

Arta, ca și limbajul, e o „propoziție" în sensul în care ne este propus ceva pentru înțelegere și apreciere. Fiind vorba de judecată critică și având în vedere că ea nu se întemeiază pe o adevărată știință, trebuie să ne întrebăm cui datorează critica instrumentele ei de apreciere. Dacă nu considerăm că aprecierea estetică este strict subiectivă, judecata critică cere o justificare întemeiată pe mai multe aspecte.

a) Un prim aspect este acela care raportează norme, criterii, rațiuni la condițiile convenționale. Această teză se modulează variat în funcție de poziția adoptată. De pildă, cea sociologică presupune o apreciere în lumina teoriei habitas-ului. Această abordare transpune la nivelul societății și al culturii ceea ce subiectivismul concepe la nivelul

[75] A. Danto, *La transformation du banal*, Seuil, 1989 și *After the End of Art. Lectures in the Fine Arts*, Princeton 1995, p. 78.

Scanned with CamScanner

individului. Pe de altă parte, această abordare dizolvă dimensiunea artistică a operelor în jocul codurilor sociale.

b) Pentru Beardsley (1981) aprecierea critică trebuie asociată unei experienţe estetice care vizează depăşirea aporiilor filosofiei artei. El consideră că unitatea intensităţii şi complexităţii experienţei estetice poate fi bază pentru o evaluare intersubiectivă reală.

c) La aceste aspecte ale abordării se poate adăuga concepţia lui J. Habermas[76] şi Rainer Rochlitz[77]. Potrivit celor doi autori, resursele criticii şi îndatoririle esteticii se află în opera de artă însăşi. Principiul acestei teorii este că orice operă de artă are o dimensiune normativă care ţine de dorinţa ei de a reuşi, dorinţă care impune necesitatea aprecierii. Judecata critică este răspunsul care-i este necesar. Tocmai de aceea, judecata nu poate fi subiectivă şi arbitrară.

Un alt aspect al aprecierii critice îl constituie atitudinea estetică. Pentru Kant, aceasta presupunea caracteristici ireductibile la cele cognitive şi cele morale. Trăsătura fundamentală era faptul că atitudinea estetică este complet dezinteresată. Contemplarea unui obiect considerat estetic presupune acordul asupra valorii lui estetice. Însăşi contemplarea obiectului fără nici un interes pentru existenţa lui este semnul recunoaşterii acestei valori şi, totodată, constituie atitudine estetică. Ceea ce se apreciază este efectul produs de obiect fără nici un alt interes legat de utilitatea acestuia sau de latura morală pe care o implică sau nu.

În ultimele decenii, viziunea kantiană a fost repusă în discuţie. Dickie[78] vorbeşte despre „mitul atitudinii estetice". El recunoaşte existenţa a două atitudini, una „normală" şi cealaltă „estetică". Gânditorul se întreabă, oarecum ironic, dacă atitudinea estetică este una distinctă de cea „normală" şi dacă trebuie să ne impunem în mod

---

[76] J. Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, Fayard, Paris, 1990

[77] R. Rochlitz, *L'art du banc d'essai*, Gallimard, Paris, 1999.

[78] G. Dickie, *Définir l'art* in Genette 1992.

Scanned with CamScanner

conştient ca, pentru un anumit interval de timp, să părăsim atitudinea normală pentru a trece în cea estetică. Exemplu grăitor dat de Dickie presupune că în timp ce ne aflăm într-o maşină străbătând un ţinut, e necesar ca în momentul când descoperim un peisaj să ne impunem să apreciem acel peisaj doar din perspectiva estetică, părăsind atitudinea normală în care acel peisaj face parte din ruta pe care o parcurgem şi care constituie, în întregul ei, obiectul reprezentărilor noastre. În acel moment de transfer dintr-un plan în altul, s-ar produce, în viziunea lui Dickie, nu atât fenomenul dezinteresării cât acela al distragerii atenției. Adepții atitudinii estetice vor răspunde că dezinteresul estetic e o condiție de posibilitate a judecății estetice şi deci, analiza lor e transcendentală nu psihologică. Însă, din perspectiva lui Dickie, această analiză trebuie să fie psihologic credibilă căci dacă nu, „subiectul gustului" rămâne o abstracție. Este cert că dificultatea subsistă căci nu e suficientă postularea unei stări mentale psihice care să dea întreaga semnificație judecăților noatre estetice, trebuie să ne asigurăm că ea există.

A fost semnalat şi un alt defect al teoriei atitudinii estetice. Ea presupune că există stări speciale ale gândirii în relația estetică cu obiectele artistice. Se poate admite că intenția noastră față de anumite obiecte e diferită atunci când obiectele sunt apreciate estetic (de pildă, un text e bine scris, ne atrage prin frumusețea exprimării şi prin spiritualitatea conținutului). Intenția noastră este alta atunci când obiectul slujeşte unor interese practice (de pildă, obținerea de informații) Dar, chiar dacă cele două intenții sunt diferite şi pot fi analizate separat, faptul că le atribuim unei persoane nu înseamnă că atribuim şi două momente diferite ale conştiinței şi cu atât mai puțin o stare de conştiință pe care ea însăşi să şi-o reprezinte. Căci ne dăm oare seama că avem o atitudine estetică atunci când contemplăm interior propria atitudine mentală? Lui Dickie i se pare mai plauzibil să gândim că atitudinea estetică este o dispoziție intelectuală şi emoțională nu o stare mentală. În consecință, el critică noțiunea de „distanțare estetică"

Scanned with CamScanner

pe care o consideră ca deschidere spre o teorie mentalistă în care, pentru a şti dacă ne aflăm într-o relaţie estetică cu obiectul ar trebui să ne reprezentăm propria stare de conştiinţă şi să verificăm dacă această stare are caracteristicile necesare unei atitudini estetice dezinteresul faţă de tot ce este exterior artisticului.

Genette consideră că trebuie înlocuită noţiunea de atitudine estetică cu aceea de „atenţie estetică". Iar acesteia trebuie să-i adăugăm o dimensiune apreciativă. „Atitudinea estetică va fi definită ca o atenţie aspectuală animată de şi orientată spre apreciere" [79].

Problema interesului pentru aspect apare în gândirea lui Wittgenstein care a acordat mai mult interes variaţiei aspectelor sub care ne apar obiectele. În plus, atitudinea estetică ar putea presupune anumite elemente care intră în ceea ce s-ar numi *forme de viaţă* şi care comportă jocuri de limbaj, intenţii determinate, atitudini sociale etc.

Pentru J.M. Schaeffer, relaţia estetică e înţeleasă ca orientare a atenţiei. „Există o conduită estetică din momentul în care ne angajăm într-o relaţie cognitivă cu lucrurile iar activităţile cognitive sunt grupate prin indicele de satisfacţie imanent acestora"[80]. El distinge între lectura estetică a unui roman şi cercetarea de tip critic a lui. Schaeffer evită astfel dificultăţile mentalismului căci cercetarea lui se situează mai mult în spaţiul unei dimensiuni intenţionale speciale. Caracteristica fundamentală a demersului lui este importanţa pe care o dobândeşte plăcerea sau neplăcerea *în act*, nu cea legată de rezultatul final. Totodată, Schaeffer accentuează nevoia uşurinţei de a trece de la atitudinea estetică la alta şi invers. Atitudinea estetică nu trebuie să fie izolată ca stare mentală specifică pe care să o conştientizăm reflexiv. Schaeffer o consideră un caz specific al relaţiei cognitive. Ea este „un fapt antropologic" inclus în celelalte conduite umane întemeiate pe relaţia

---

[79] G. Genette, *L'oeuvre de l'art: la relation esthétique*, Le Seuil, Paris, 1997, p. 16.

[80] J. M. Schaeffer, 1996, p.163.

Scanned with CamScanner

cognitivă cu lumea. Atitudinea estetică nu este nici contemplare extatică a esenței lucrurilor nici „aglutinare în preconștient. Ea e un mod de cunoaștere a ceea ce ne înconjoară. Înțelegând astfel atitudinea estetică, ne situăm destul de departe de acea atitudinea estetică înțeleasă ca stare mentală specială având o putere de revelație sau o profunzime excepțională. Cu toate acestea, atitudinea estetică păstrează o identitate specială, proprie.

Evaluare și interpretare

Atitudinea estetică presupune evaluarea însă aceasta trebuie să evite subiectivismul, să aducă un punct de vedere obiectivabil întemeiat pe argumente și raționamente. Insă acestea presupun la rândul lor interpretarea. Hermeneutica și psihanaliza au contribuit mult la sporirea rolului interpretării în procesul evaluării operei artistice. Aceasta nu înseamnă că se acordă rolul absolut pe care îl are interpretul în viziunea lui Nietzsche care consideră că nu există decât interpretări. Hermeneutica trebuie înțeleasă mai degrabă ca o formă de comprehensiune în sensul dat de Dilthey și care apelează la capacitățile noastre interpretative cu ajutorul cărora sunt utilizate componente care comunică cu alte sectoare ale experienței și credințelor noastre. Iată ce afirmă C. Greenberg[81]: „Mareks nu e un fenomen revoluționar; el folosește calea deschisă de Rodin, Despiau și Kolbe. Asemeni multor sculptori contemporani de mică importanță, este puțin arhaizant și își găsește unele idei în sculpturile în lemn germane de la sfârșitul Evului Mediu. Lipsa lui de originalitate și unicitate contează mai puțin decât dorința expresă de a reda exact ceea ce simte".

In istoria secolului XX, tendința de a privilegia interpretarea în defavoarea comprehesiunii și a evaluării este destul de evidentă în cazul unor orientări. Expresionismul, suprarealismul și pictura abstractă au încurajat îndepărtarea de reprezentare, apelul la interioritate și

[81] C. Greenberg, *Art et culture*, Macula, Paris, 1988, p. 166.

Scanned with CamScanner

emotivitate. În acest mod, interpretarea învinge evaluarea iar critica de artă devine o hermeneutică. Psihanaliza întemeiază interpretarea pe rolul proceselor inconştientului în creaţia şi receptarea operei dar şi a conţinutului ei latent. Hermeneutica va avea în vedere în primul rând apartenenţa operei la un orizont de sens şi la o istorie. Pentru semiotică, interpretarea este „piatra de temelie a proceselor semiotice căci atribuie structurii triadice a semnului un rol esenţial în semioză, potrivit sugestiilor lui Pierce şi Eco"[82].

Deconstructivismul, îndatorat la început lui Husserl, după cum susţine Derrida[83], se întemeiază pe o ipoteză de tip hermeneutic care îl conduce la un anumit tip de interpretare a textelor. Dar în toate aceste orientări în care interpretarea constituie esenţialul demersului critic, se realizează şi aprecierea critică. Problema care trebuie rezolvată este: ce fel de judecăţi sunt folosite? şi, în consecinţă: ce tip de argumentare?

Pentru Kant, frumosul nu poate fi obiectul unei judecăţi determinate (obiective) pentru că nu avem concept pentru ea. Dar judecăţile critice nu se reduc la judecata de gust. Pentru a aprecia o operă de artă avem nevoie de o construcţie critică argumentativă. Insă, în artă nu avem criterii universale care să fie aplicate direct operelor singulare. În plus, judecata trebuie să fie comunicabilă chiar dacă nu se întemeiază pe cunoaştere obiectivă. Ar fi mai uşor, probabil, să considerăm că deosebirile care există între diversele practici artistice provin din deosebirile care există între genuri. În acest caz se poate considera că fiecare gen îşi are criteriile lui. Insă chiar dacă arta contemporană ar fi considerată un gen anume, publicul larg încă mai e de părere că judecata critică trebuie să se întemeieze pe aceleaşi criterii folosite pentru analiza artei secolelor anterioare. Tocmai această viziune motivează încă o dată necesitatea judecăţii critice şi o justifică într-un

---

[82] U. Eco, *Kant et l'ornithorinque*, Grasset, Paris, 1999.
[83] J. Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967.

Scanned with CamScanner

context în care practicile şi valorile artistice sunt extrem de variate şi chiar contradictorii. Totodată, dacă nu ar fi necesară critica şi argumentarea este cert că nici problemele legate de definirea artei semnalată la începutul acestui studiu nu şi-ar dovedi utilitatea. Arta ar număra tot atâtea definiții câte practici şi obiecte artistice sunt.

Sub aspectul argumentării, critica de artă este un caz interesant. Au fost voci care au sugerat că argumentarea estetică ar trebui să se inspire din cea juridică deoarece şi aceasta din urmă se referă la cazuri individuale. Însă comparația se opreşte aici. Este chiar regretabil că teoriile argumentării nu acordă spațiu şi criticii de artă. Noțiunea *argumentare* desemnează acel dispozitiv de judecăți la care se raportează critica de artă pentru a justifica aserțiunile pe care i le inspiră opera de artă. Ele pot fi foarte variate şi pot apela la convenții şi credințe proprii „lumii artei", potrivit formulării lui Danto sau Dickie. Aceste judecăți pot să aibă o recunoaştere limitată şi să nu aibă o dimensiune obiectivă. Nici una dintre ele nu are valoare absolută nici chiar universală deşi Beardsley consideră exact opusul.

Dar problema nu este acceptarea sau respingerea caracterului universal al judecății estetice. Ci de a vedea că această judecată depăşeşte limitele subiectivității şi ale singularității specifice unor grupuri restrânse. Tipul de justificare folosit trebuie să se înscrie în procesul de schimb care presupune acordul fie el chiar şi limitat.

Rolul esteticii sau al unei metacritici, aşa cum afirmă Beardsley (1981) şi Rochlitz (1999) constă în capacitatea ei de a clarifica natura intențiilor criticii fapt care o obligă să abordeze analiza formelor ei de argumentare cât şi statutul şi importanța acestor criterii. Dificultatea constă în faptul că e necesară o valoare normativă într-un context în care norma nu e uşor acceptată. Dar absența normei nu presupune lipsa obiectivității unei descrieri care transcende punctul de vedere individual. Criticul de artă nu trebuie să se pronunțe în virtutea unei autorități naturale ci prin lămurirea pe care judecata lui o aduce. Pentru

Scanned with CamScanner

aceasta dispune de ceea ce-i oferă cunoaşterea sa, experienţa artistică şi sensibilitatea lui dar şi capacitatea de comunicare. Rezultatul tuturor acestor capacităţi este, într-o oarecare măsură, asemănător argumentării.

Rolul pe care critica îl atribuie analizei şi discuţiei cu argumente dar şi comunicabilităţii judecăţilor ocupă un loc crucial. Astfel putem înţelege mai bine ceea ce leagă critica de argumentare dar şi motivele pentru care critica joacă un rol fundamental în meditaţia asupra artei. Ea dezvăluie problemele majore pe care arta le pune filosofiei şi, totodată, relaţiilor noastre cu arta, relaţii de un tip special. Iată ce afirmă Rochlitz în această privinţă: "Receptorul şi criticul de artă sunt cei care sunt chemaţi să confrunte diversitatea aprecierilor lor şi să ofere argumente contradictorii. Nu se pune problema unei definiţii a operei de artă care să fie imposibil de respins din punct de vedere logic ci e necesar să înţelegem semnificaţia noţiunilor „artă" şi „operă de artă" care pot să-şi modifice sensul şi extensia"[84].

[84] R. Rochlitz, *Op. cit.*, p. 150.

Scanned with CamScanner

B. Estetică experimentală

Această direcție în abordarea esteticii este una cu un accentuat caracter științific fiind considerată o ramură metrologică a științei artei și nu a filosofiei artei. Ea se conturează la sfârșitul secolului XIX și succesul ei ca estetică științifică se datorează unei anume dezamăgiri cauzată de deruta produsă de sistemele filosofice. Dacă estetica istorică își propune să rezolve probleme legate de influențe și origini, estetica științifică este o analiză a operelor, a procedeelor de măsură, a reacțiilor spectatorului dar și a proporțiilor și rolului unor concepte precum secțiunea de aur.

Estetica experimentală se naște o dată cu cercetările lui Th. G. Fechner, întemeietorul psihofizicii. El scrie o lucrare intitulată *Introducere în Estetică*,[85] lucrare care a fost considerată ulterior manifestul școlii experimentale moderne, adică al psihologiei științifice a esteticii, o disciplină cu caracter științific. Fechner obișnuia să afirme că estetica filosofică este o estetică „înaltă", „de sus" pe când cea experimentală are un caracter inferior, este o disciplină „de jos" în măsura în care preocuparea ei o reprezintă aprecierea estetică a formelor, a culorilor, proporțiilor. Este o psihologie a esteticului deosebită de psihologia scriitorului, de interpretarea psihanalitică a artei și de psihologia fenomenologică.

Un reprezentant francez pentru muzicologie este Robert Frances. El și-a pus problema cum se poate închide în statistici, liste de distribuție ceea ce ne scapă de obicei? Gânditorul își exprimă teza în lucrarea *La perception de la musique*. Psihologia muzicii s-a aliat cu psihanaliza în opera unui alt gânditor francez, Michel Imberty.

Revenind la Fechner, trebuie menționat că el își scrie *Introducerea în estetică* în perioada pozitivistă sub a cărui influență

---

[85] Th. G.. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, 1876.

Scanned with CamScanner

se afla. În 1908 E. Lalo își susține teza de doctorat[86] în care afirmă că această știință s-a dezvoltat din împletirea spiritului englez cu cel german astfel încât spiritul metodic german, disciplinat, preocupat întotdeauna să respecte măsura exactă s-a împletit cu empirismul englez, cu gustul pentru observație și respectul pentru faptele senzoriale. Sunt astfel respectate două principii ale esteticii experimentale: hedonismul și asocierea ideilor.

Disciplina care se naște se va manifesta intens în special în Germania, Anglia și Statele Unite. Cu timpul a fost recunoscută și contribuția unor francezi precum M. Imberty și experimentele franceze în domeniul muzical.

În *Introducerea* lui, Fechner consideră că domeniul estetic trebuie să cuprindă tot ce pătrunde în noi prin simțuri sub forma acceptării sau respingerii imediate. În acest caz, termenul „estetic" are semnificație prin raportare la conceptul de plăcere. Ceea ce caracterizează plăcerea estetică nu e de a fi diferită de altele ci faptul de a fi nemijlocită. Cuvântul „estetică" nu are semnificație decât prin raportare la conceptul de plăcere: principiul plăcerii se află la baza științei lui Fechner. Estetica este știința a ceea ce place și a ceea ce displace. În aceste condiții, psihologul va studia plăcerile pur sensibile (culoare, miros) și cele care se nasc din relațiile de la nivelul sensibilului (de pildă relațiile generate de un acord muzical) apoi cele care se nasc din raportul reprezentărilor asociate și care se contopesc în datele senzoriale și, în final, cele rezultate din raporturile acestor reprezentări cu ele însele. Deci: 1. impresiile directe, 2. asocierile realizate și evocate, 3. armonia sau conflictul cauzat de combinarea acestor doi factori.

Estetica experimentală pornește de la ceea ce place sau nu place în experiență. Întemeierea pe plăcere permite cercetarea empirică și experimentală de aceea această disciplină e una „de jos", modestă dar precisă și care se înalță de la particular spre general. Cea „de sus"

---

[86] Ch. Lalo, *L'Esthétique expérimentale de Fechner*, Alcan, Paris, 1908.

Scanned with CamScanner

e deductivă, pleacă de la idei generale pentru a ajunge la particular. Această estetică înlocuieşte concepte cu legi, în opinia lui Fechner şi caută în definițiile conceptuale problemele esențiale ale esteticii şi răspunsurile lor.

Estetica empirică nu foloseşte concepte decât la început şi care se sprijină pe experimente. Tocmai de aceea, legile plăcerii sunt, pentru estetica empirică, ceea ce legile mişcării sunt pentru fizică. Cele două estetici (cea empirică şi cea deductivă, nu se exclud, sunt complementare, fiecare poate facilita cercetarea celeilalte. Printre susținătorii germani ai acestei direcții se numără Hartsen, Kirchmann, Kostlin, Latze, Oersted, Zimmermann. Iar printre cei englezi putem să menționăm pe Hutcheson, Hogarth, Burke, Hay şi chiar Hume.

Fechner reproşează esteticii filosofice că pleacă de la concepte *a priori* şi nu le determină experimental. Din punctul lui de vedere, trebuie să se pornească de la principiul hedonist potrivit căruia estetica păstrează plăceri persistente şi de mare complexitate care oferă satisfacții multiple. Totodată, ele presupun o „ecuație personală" adică o contribuție semnificativă a subiectivității. Printre stările afective diverse, există unele care se repetă permanent. Tocmai această continuitate, permanență a plăcerii sau neplăcerii defineşte frumosul sau urâtul în timp ce plăcerile sau neplăcerile inestetice nu-şi păstrează caracteristicile lor în mod permanent. Domeniul esteticii ar fi acela al plăcerilor care devin permanente mai ales prin marea lor complexitate. Privită din punct de vedere istoric, Fechner consideră că se poate afirma existența unei evoluții a acestei caracteristici a plăcerii estetice, fiecare perioadă găsindu-şi plăcerea într-o activitate diferită, fie violentă, fie ideală, sentimentală sau religioasă. Oricum ar fi aceste plăceri, superioare sau inferioare, ele sunt cele care pot fi perpetuate. Tocmai de aceea ele sunt considerate plăceri superioare şi se deosebesc de celelalte, considerate inferioare.

Scanned with CamScanner

În ceea ce priveşte durata plăcerii, Fechner consideră că ar exista patru nuanțe ale ei: a)judecata estetică individuală şi momentană care, pentru Hume explică relativitatea gusturilor; b) judecata estetică individuală care prefigurează existența tipurilor estetice; c) judecata estetică a persoanelor culte şi d) ceea ce place constant tuturor fiind ceea ce aparține domeniului estetic ideal.

Vedem astfel că Fechner pleacă de la hedonismul empiric dar foloseşte unele ipoteze apriori care-l ajută să deosebească patru nivele de înțelegere estetică şi să definească noțiunea de frumos.

Obiectul e numit frumos când este mai mult decât sursă a unei plăceri imediate, el creează o plăcere mai înaltă cu ajutorul unor mijloace sensibile. Aceasta se realizează prin înțelegerea relațiilor interioare senzațiilor şi prin asocierea unor reprezentări străine de aceste senzații. În sensul mai înalt dat frumosului, el are dreptul să placă estetic şi la el se referă regulile bunului gust.

Trebuie amintit că Hume se referă şi el la problematica gustului, a regulilor acestuia şi la dreptul la gust. Valoarea acestui frumos nu se reduce la plăcere ci se subordonează ideii de bine căci valoarea unui lucru se subordonează bunătății lui. Conceptul de frumos în sens superior e sinteza celor două noțiuni de bine şi de frumos.

Ulterior, psihologii au constatat că plăcerea estetică e alta decât plăcerea simplă, criteriul nemijlocirii nu mai e suficient pentru plăcerea estetică.

Fechner studiază legile producerii şi consumului de plăcere estetică. Acestea se întemeiază pe principiul armoniei, al unității în diversitate, verosimilul, adaptarea la scop. Singura sistematizare a esteticii pe care Fechner acceptă să o facă este ideea câtorva categorii sub care se pot grupa principiile menționate. Acestea ar fi: *categoria cantitativului* căruia îi aparțin principiul temeiului (jucând acelaşi rol ca în psihofizică) li principiul consolidării şi categoria calitativului, căruia i s-ar subordona principiile *unității multiplului*, al *adevărului* şi al *clarității*.

Scanned with CamScanner

Prin estetica lui Fechner, avem o ideea filosofică a frumosului exprimată în experimente care urmăresc o anume preferință universală pentru secțiunea de aur și care, Considera Fechner, s-ar afla în însăși structura genetică umană.

În anul 1962 apare o lucrare intitulată *The Experimental Psychology of Beauty* a lui C.W. Valentine. Pentru el, frumusețea nu are conținut, e o simplă denumire. În acest caz, o estetică a frumosului e doar una dintre esteticile posibile așa cum geometria euclidiană este doar una dintre geometrii. Valentine e influențat de filosofia analitică a lui J. Hospers[87] care publică o lucrare în 1956 după o altă lucrare, *Aesthetics and Language*, apărută în 1954[88]. În aceste lucrări autorii nu caută să definească frumosul. Valentine dă o definiție a experienței estetice pe baza a cinci criterii. Ele pot fi puse în paralel cu unele idei din *Eseuri estetice* ale lui Hume. Iată care sunt caracteristicile experienței estetice:

1. Există o emoție puternică stimulată (*feeling*) care e combinată cu procesele intelective de care depinde frecvent probând astfel complexitatea aprecierii estetice. Hume (*Despre norma gustului*) definește experiența estetică: ceea ce aduce un amestec de raționament și sentiment. În *Despre finețea gustului și despre pasiune,* gânditorul englez deosebește între finețea care joacă un rol în aprecierea artei și simpla finețe a pasiunii. În cazul celei dintâi intervine judecata. Asemeni lui Hume, Valentine consideră că există întotdeauna plăcere în aprecierea estetică.

2. Plăcerea estetică (a*esthetic enjoyment)* și plăcerea nu sunt identice. Frumosul se află și într-un tablou care stârnește alte sentimente, de pildă tristețea. Tocmai de aceea Hume vorbește despre „paradoxul plăcerii tragice" în *Despre tragedie*. Dar el dă o explicație subtilă care ne permite să înțelegem că emoția generată de o tragedie este o plăcere, dar una estetică.

---

[87] J. Hospers, *Philosophical Analysis,* Londra, 1956.

[88] Gallie, Ryle, Lake, *Aesthetics and Language*, Oxford, 1954.

Scanned with CamScanner

3. Nu există o emoție unică, emoție ce ar putea fi numită emoție estetică prin excelență. Mai de grabă există un amestec armonios de sentimente, o anumită atitudine spirituală. Ideea e dezvoltată de Hume în *Despre tragedie* unde vorbeşte despre „fuziunea diverselor componente ale sentimentului estetic".

4. Atitudinea noastră față de frumos e dezinteresată căci ne pierdem în admirarea obiectului frumos.

5. Pentru ca interesul nostru să persiste, este necesar ca obiectul să aibă o anumită complexitate; pentru înțelegerea operei de artă e necesară o anumită unitate şi inteligibilitate. Fără ele, am ajunge să judecăm strict rațional obiectul ceea ce ar distruge „pura atitudine estetică". Astfel se realizează principiul fechnerian al „unității în diversitate".

Hume insistă asupra complexității operei. Distincția dintre o atitudine şi un sunet sau o culoare izolată față de un întreg este importantă. O culoare analizată în afara contextului în care a fost gândită, nu mai are aceeaşi semnificație. Tocmai de aceea se discută tot mai mult problema inteligibilității artei în perioada modernă. Ea va genera un anume tip de artă, cea intelectualistă. Or,în măsura în care arta modernă pare prea „intelectualistă", poate părea că nu ar mai corespunde unei atitudini estetice pure. Si se naşte ideea că pierderea plăcerii estetice ar duce la lipsa de interes față de arta contemporană. Această idee a fost subliniată de Valentine în studiile sale.

Unii gânditori precum Carritt[89], au insistat asupra dificultății de a stabili calități bine determinate care să fie manifeste în toate obiectele frumosului. Acest fapt demonstrează necesitatea revenirii la studiul experienței frumosului deci la subiectul estetic. Acest aspect l-a interesat şi pe Hume care a fost preocupat de natura plăcerii estetice. În cazul tragediei, Hume consideră că ea are un caracter paradoxal. În studiul lui Fechner, accentul este pus pe relația subiectului cu operele

[89] R. Carritt, *The Theory of Beauty,* Londra, 1949.

Scanned with CamScanner

guvernate de secțiunea de aur. Se manifestă deci un interes accentuat pentru ideea de frumos, un frumos „obiectiv".

În cazul unui gânditor apropiat de zilele noastre, I Berlin[90], acesta consideră că scopul psihologiei artei este să aprofundeze la cititor *înțelegerea* artei. Berlin stabileşte relația dintre cele două estetici şi tradiție. A existat în primul rând un demers ştiințific, susținut de Descartes, Pascal, Galilei, Newton care leagă matematica de observația empirică. Această direcție a fost continuată prin cercetările despre materia vie şi organism. În secolul XVIII, Vico susține teza potrivit căreia activitatea umană cere o nouă ştiință în care, un loc tot mai important revine imaginației, sensibilității, emoției, studiului contextual, culturii. La aceste direcții se alătură hermeneutica, o disciplină foarte veche. Spre sfârşitul secolului XIX un grup de filosofi germani au analizat ceea ce deosebeşte aceste direcții de tratarea ştiințifică empirică preocupată de comportamentul uman. Dilthey opune ştiințelor naturii, ştiințele culturii sau ale spiritului uman şi ale mentalului (Geisteswiscehnscahten). Windelband va deosebi şi el între cercetarea nomothetică şi ideografică iar Rickert opune ştiințelor naturii pe cele ale culturii. Rezultă deci că există două activități intelectuale semnificative. Gânditorii menționați preferă direcția umanistă, ideografică.

Cât priveşte cercetarea experimentală în estetică, scopurile au fost modeste, limitându-se la problemele la care se poate răspunde cu o metodă empirică. Fiecare dintre direcțiile esteticii are criterii de validitate şi reguli proprii. Estetica ştiințifică se află oarecum la începutul existenței ei. Insă trebuie specificat că nu e de nici un folos o încercare de combinare a celor două direcții. Din fiecare demers se pot trage concluzii profitabile pentru ambele dar metodele nu trebuie aplicate decât direcției pentru care au fost gândite.

---

[90] I. Berlin, "Psychologie spéculative et scientifique de l'esthétique", *în Bulletin de Psychologie*, XXX. 1976. Actele celui de al XI-lea Colocviu internațional de estetică experimentală.

Scanned with CamScanner

Şcoala franceză de estetică experimentală a fost iniţiată de Robert Frances. Atât lui cât şi lui Michel Imberty, semantica psihologică a muzicii le apare ca locul privilegiat în care idealul unităţii psihologiei şi-ar putea regăsi sensul. Aceasta înseamnă ca psihanaliza (care s-ar inspira din lucrările lui Anzieu despre stilul literar) să studieze stilul muzical şi tehnicile experimentale ale psihologiei ştiinţifice. Semantica psihologică a muzicii are un dublu demers: a) explicativ şi b) interpretativ. Alegerea e doar una de întâietate metodologică. Demersul interpretativ trebuie să se sprijine pe dimensiunea explicativă pentru a constitui o abordare valabilă. Ca urmare, sunt interpretate experienţele, stilul e considerat în realitatea lui percepută de auditor dar şi prin ceea ce oferă partitura. Prin aceste concepte[91], Imberty doreşte să arate că stilul muzical nu dezvăluie doar o poetică inconştientă specifică epocii, el dezvăluie atitudini inconştiente ale omului faţă de ireversibilitatea timpului, a îmbătrânirii şi a morţii. Oglindită în sensibilitatea unei epoci şi în imaginaţia creatoare a artei, opera de artă „opune lumii ştiinţei un anti-univers care mărturiseşte despre măreţia omului nu despre lumea reprezentată". El afirmă în continuare: „se substituie activităţii logice şi cunoscătoare o contra-raţionalitate care apare din investirea în realul exterior a dorinţelor şi reprezentărilor interioare". Imberty consideră că psihanaliza trebuie folosită în cea mai mică măsură în acest demers. Spre deosebire de Imberty, M. Uzan consideră că rolul psihanalizei ar trebui să fie mai important (*L'Art et la mort*). Cât priveşte rolul esteticii experimentale Imberty consideră că: „metoda experimentală poate da seamă de stil ca ansamblu de fenomene perceptive. Dar nu poate trata stilul ca fenomen intenţional al sensului. Sensul cheamă interpretarea nu explicaţia iar stilul , ca manifestare simbolică, intră în câmpul hermeneuticii înglobând psihologia, religia, arta". El acceptă că nu există decât o singură explicaţie adevărată a perceperii formelor dar consideră că există o multitudine de maniere de a interpreta valabil opera de artă.[92]

---

[91] M. Imberty, *Les Ecritures du temps*, Dunod, Paris, 1981.
[92] *Ibidem*, p. X.

Scanned with CamScanner

Perioadele dezvoltării esteticii experimentale

În cele ce urmează ne propunem să facem o prezentare istorică a esteticii experimentale insistând asupra metodelor şi a unor rezultate la care această direcție a ajuns.

Dacă privim estetica experimentală sub aspect istoric, vom constata că demersurile ei se grupează pe parcursul a trei perioade semnificative. Prima ar fi perioada întemeierii, care cuprinde activitatea lui Fechner şi a succesorilor lui şi s-ar întinde din 1876 în 1908, până la teza lui Lalo, *L'Esthetique experimentale de Fechner,* 1908. Etapa a doua cuprinde prima jumătate a secolului XX , mai precis între 1908, anul studiului lui Lalo şi 1955, anul apariției lucrării lui R. Frances, *La Perception de la Musique*. Este o lucrare care finalizează, sintetizează cercetările unei întregi perioade. A treia etapă începe după această lucrare conclusivă şi continuă în prezent.

Lalo este cel căruia îi revine rolul de a face analiza limitelor metodei lui Fechner. Acesta din urmă pare să rămână la o atitudine psihologică şi individuală iar adevăratul temei al esteticii este unul sociologic, potrivit convingerii lui Lalo. Pe de altă parte, determinând statistic judecățile de gust ale indivizilor, Fechner nu poate stabili decât medii. Dar estetica are în vedere valori individuale, nu medii. În acest caz, se impune, consideră Lalo, o distincție accentuată între ceea ce e valabil din punct de vedere estetic şi ceea ce nu este estetic. Fechner cere celor 60 de persoane intervievate în cadrul unui experiment să aleagă între două tablouri, unul de Epinal iar celălalt de Rembrandt. Or o asemenea analiză nu i se pare convingătoare lui Lalo pentru că ea nu ar fi relevantă pentru estetică. Concluzia lui este că estetica lui Fechner pierde ceea ce e mai important, determinarea valorii.

O altă observație interesantă a lui Lalo: există o contradicție între rezultatele lui Fechner (care constată preferința pentru secțiunea de aur şi pentru simetrie) şi cercetările urmaşilor Cohn şi Grosse. Aceştia au arătat că japonezii nu au o preferință specială pentru secțiunea de aur şi simetrie. Or, în această situație, Lalo ajunge să

Scanned with CamScanner

dorească o „estetică integrală" în locul celei experimentale. Cea integrală ar include: 1) problema valorii şi 2) ar fi mai mult o psiho-sociologie a esteticii decât o simplă psihologie. Ea ar mai include şi cercetările etnologice care să ţină seama de deosebirile culturale.

Astfel, după 1908 estetica experimentală devine integrală. Se realizează alianţa dintre sociologie şi etnologie care vor duce la o abordare psiho-sociologică la care se va adăuga un accent sporit pe problema valorii. Însă, toate aceste abordări diversificate nu vor contribui eficient la unificarea cercetării. Unii vor confirma ipoteza unui relativism cultural al gusturilor (în raport cu secţiunea de aur) iar alţii (cum e cazul lui Eysenek) vor verifica ipoteza kantiană a universalităţii judecăţii de gust. Pentru această direcţie de cercetare, factorul T (*taste*) este considerat factor general la care se vor adăuga factori secundari sau „bipolari" (factorul K). În anii '55–'65 psihologii vor verifica şi o altă ipoteză: universalitatea judecăţii de gust între „experţii" din diverse civilizaţii. Child şi Siroto obţin rezultate pozitive în acest sens. Această ipoteză e prezentată ca având posibilitatea să rezolve problema valorii. La întrebarea dacă psihologia artei lasă neatins ceea ce este propriu-zis artistic se răspunde: psihologia artei este un domeniu foarte important în *abordarea* fenomenului artei. Estetica experimentală este una dintre psihologiile artei deşi, atât pentru psihologi cât şi pentru filosofi, creaţia artistică rămâne o enigmă, deci ea nu poate fi *cunoscută*.

Cercetarea se va canaliza ulterior asupra a două obiective:

a) cercetarea obiectului studiul formelor, culorilor, proporţiilor care interesează psihologia de la Fechner şi Lalo până în zilele noastre;

b) cercetarea subiectului este celălalt pol.

c) un alt aspect îl constituie **judecata de gust** a criticului. Este punctul de vedere fundamental. Bouveresse a studiat problema judecăţii de gust în *Esthétique psychologique et Musique* din perspectiva subiectului aşa cum o realizează estetica experimentală. În analiza obiectului, Bouveresse se ocupă doar de secţiunea de aur

Scanned with CamScanner

nu şi alte numeroase rezultate obținute de artele plastice în general sau de imaginea cinematografică.

Problema care se ridică este: cărei filosofii i-ar corespunde aceste cercetări? Este cert că primul tip de abordare continuă tradiția care a transmis de la pitagoricieni până în secolul XVIII secretul numărului de aur şi a căutat în obiecte secretul frumuseții. Dar există un revers: nu se pot determina matematic sau, potrivit tradiției mogico-religioase şi ezoterice, care sunt formele frumosului. Estetica experimentală cercetează în subiect reacțiile la obiect. Aceasta pentru că estetica experimentală s-a dezvoltat în epoca declinului sistemelor filosofice dar şi al artei moderne. Or aceasta e caracterizată prin revoluția estetică în care frumosul nu mai e obiectul artei şi al esteticii.

Când Fechner studiază reacțiile subiecților la secțiunea de aur, Lalo nu-şi dă seama că Fechner studiază un aspect care caracterizează o anumită cultură. Continuatorii vor extinde cercetarea şi asupra altor spații culturale privitor la atitudinea față de secțiunea de aur. Astfel, dintr-un aspect al esteticii experimentale se dezvăluie de fapt, estetica unei arte particulare, arta occidentală. Se pare că Fechner însuşi nu a fost conştient de acest aspect.

Teoreticienii numărului de aur au fost o „sursă" pentru estetica experimentală. Filosofia acestei estetici îşi are originea în gândirea lui Hume (*Despre natura umană şi arta*). Interesul lui pentru descoperirea „cunoaşterii naturii umane" pare a fi şi azi filosofia implicită a esteticii experimentale. Mai mult chiar, empirismul este fundamentul filosofic al esteticii experimentale. Metoda lui Hume e doar una observațională nu este experimentală. Dacă se consideră că estetica experimentală se întemeiază pe punctul de vedere al subiectului atunci Hume trebuie considerat părintele ei. Cassirer arată că Hume constituie punctul turnant pentru estetică. Ea „devine psihologie în perioada Luminilor", va afirma Cassirer în studiul lui despre această perioadă. Tot el numeşte estetica „ştiință a subiectului", a experienței estetice.

Scanned with CamScanner

Mai târziu însă tocmai acest aspect accentul pus pe subiect va fi criticat de Wittgenstein. În *Lecţiile de estetică*, va afirma că în estetică nu sunt importante efectele psihologice pe care le poate avea o operă asupra spectatorului. Or, potrivit lui Bouveresse, efectele operei sunt interesante atât pentru psihologi cât şi pentru esteticieni. Dar, pe de altă parte, estetica experimentală nu trebuie confundată cu psihologia, trebuie să-şi aibă modul ei de abordare a fenomenelor analizate.

De altfel şi Hume refuză psihologismul[93] care poate fi considerat în relaţie directă cu nivelul „subiectului" artei. Pentru el, psihologia omului de gust este criteriul valabil al esteticii, norma. Astfel se rezolvă şi problema valorii prin mijloace psihologice şi sociologice.

Psihologii celei de a treia perioada a dezvoltării esteticii experimentale au confirmat această ipoteză. R. Frances este întru totul de acord, fiind astfel încă un motiv pentru a considera filosofia lui Hume un bun temei pentru estetica experimentală. Hume acordă importanţă cunoscătorului, adică esteticianului. Dar el marchează totodată trecerea de la cercetarea matematică, de la norma matematicii (numărul de aur)obiectivă la o determinare psihologică şi sociologică a normei de gust. În special *Eseurile estetice*, scrise în secolul XVIII sunt cele care precedă gândirea lui Lalo care, în 1908, susţinea necesitatea unei estetici integrale care să lărgească cercetarea de la psihologie la sociologie. Prin acest demers, problema valorii şi anume norma gustului poate fi dezvăluită prin acesta şi se poate exprima printr-o statistică. Hume însuşi a presimţit acest demers .

Azi, estetica experimentală se raportează la „natura umană" a lui Hume. Tocmai de aceea trebuie mereu reamintit că Hume este părintele uitat al esteticii experimentale. De pildă, în arhitectura anilor 1907-1912 s-a revenit la secţiunea de aur. Mondrian însuşi îşi compune operele ţinând seamă de ea,deşi creează forme abstracte, nonfigurative.

---

[93] D. Hume, *Despre norma gustului*.

Scanned with CamScanner

Astfel, unele opere moderne sunt mai mult o reacție înțeleasă ca o întoarcere decât o revoluție. Se poate pune întrebarea dacă e posibil ca estetica experimentală să fi influențat această revenire la numărul de aur. Iar, pe de altă parte, ideea se poate abstrage din orice referință figurativă (formă, culoare) pentru a o supune judecății subiectului. În acest caz, oare nu putem să ne întrebăm dacă estetica experimentală nu este cumva influențată de arta abstractă?

Estetica experimentală a început să se intereseze şi de arte din alte zone culturale. S-ar părea că această deschidere se datorează în mare măsură artei moderne care a permis ca „muzeul imaginar" să se extindă. Psihologii experimentaliști au folosit mult arta abstractă în testele lor. Or, arta abstractă se vrea un limbaj universal ceea ce i-a ajutat pe Child şi Siroto să stabilească o anumită universalitate a judecății de gust. Insă, pe de altă parte, tot arta modernă se află la baza criticii susținute față de estetica experimentală. Wittgenstein consideră că revoluția esteticii a permis să intre sub numele de opere de artă operele non-figurative. Tradițional, figurativul era una dintre caracteristicile de bază ale operei. Ca urmare, concluzia generală care se poate extrage este că însuşi cuvântul „artă" nu corespunde unei esențe eterne a artei. Malraux susținea şi el faptul că arta este o ideea deschisă.

Dar în acest caz se naşte o problemă: această poziție nu atinge oare şi estetica experimentală? Cercetările ei propun un concept de operă de artă, definit, recunoscut. În plus, dreptul la prostul gust, la estetica urâtului, la nou sunt şi ele contestații (chiar ale esteticii experimentale) ale oricărui concept căci sunt în primul rând contestații ale frumosului.

Pentru mulți, estetica experimentală cuprinde domeniul mediului înconjurător, designul, adică o dimensiune extra-artistică.

Scanned with CamScanner

Metode ale esteticii experimentale

În ultimii ani, estetica experimentală a evoluat spre interdisciplinaritate. Ea împleteşte cercetări de etnologie, sociologie, psihologie experimentală, elemente de tehnologie. Woodworth[94] arată că psihologia experimentală i-a atras pe toţi cei nemulţumiţi de certurile de şcoală şi interesaţi să rezolve problema pe cale experimentală. Pentru psihologia experimentală multe probleme ale filosofiei încep să nu mai aibă relevanţă. Altele, care se nasc din contactul cu realitatea concretă a experienţei şi comportamentului îi par tot mai importante. Sunt cercetate experimental toate domeniile psihologiei: memorie, condiţionare, domeniul învăţării umane, emoţii, motivaţii, voinţă. În 1949, Woodworth afirmă că domeniul psihologiei experimentale este la fel de cuprinzător ca şi acela al psihologiei însăşi dar nu se rezolvă decât probleme secundare. Psihologia experimentală trebuie să rezolve, în opinia lui Woodworth,două probleme dificile: dezvoltarea copilului şi cum începe proasta adaptare.

Printre metodele folosite de psihologia experimentală se numără *metoda experimentală* propriu-zisă şi *metoda comparării*. În primul caz cel care realizează experimentul controlează condiţiile în care se produce un eveniment. Aici apare diferenţa dintre metoda lui Hume pentru care experimentul presupune o colecţie de observaţii şi experienţe istorice şi metoda experimentală a psihologiei care se întemeiază pe experimente nu pe experienţe.

Prin intermediul primei metode se recreează evenimentul. În acest caz se reia experienţa şi a doua oară ceea ce înseamnă că se verifică rezultatul. Totodată, se pot expune şi analiza condiţiile experienţei şi pentru alţi cercetători interesaţi. Acest fapt e important dat fiind caracterul social al cercetării ştiinţifice. Această metodă include la un moment dat şi metoda corelării datelor obţinute.

---

[94] R.S. Woodwoth, *Psychologie expérimentale*, Introduction, PUF, Paris, 1949.

Scanned with CamScanner

Intr-un experiment psihologic, variabila „dependentă" sau efectul observa va fi un anume comportament (mai ales în estetica experimentală) sau ceea ce subiectul declară că a simțit. De exemplu, experiența asupra efectului zgomotului asupra muncii. Zgomotul este variabila independentă controlată de cercetare. Variabila dependentă poate fi rapiditatea, precizia muncii sau impresiile subiectului despre ceea ce simte.

Pentru a face aprecieri asupra eficienței acestei metode trebuie precizate condițiile ei şi trebuie observate dificultățile de aplicare ale ei. În ceea ce priveşte primul aspect, trebuie observat că există o regulă care cere folosirea unei singure variabile. În plus, o altă regulă cere constanta condițiilor experimentale.

Cât priveşte dificultățile generate de aplicarea metodei se naşte întrebarea dacă aceste experiențe ne oferă doar o „psihologie de laborator" sau ceva mai mult? Cercetătorul ştie că animalul, în condiție de laborator nu se comporta asemeni celui aflat în libertate. Probleme asemănătoare apar şi pentru psiholog, psihofiziolog. Concluzia care decurge este că ar trebui realizate cercetări „pe teren", în măsura posibilului.

Deşi multe experimente ar putea indica dificultăți de aplicare a metodei, aceasta ne permite totuşi să obținem anumite rezultate, să descoperim uneori fapte care uimesc.

Cealaltă metodă este *metoda comparării* sau a corelării. Ea pleacă de la diferențe individuale şi măsoară un eşantion folosind teste adecvate (psihologul are aceleaşi probleme ca ecologistul prelevări de probe pentru inventarieri). Metoda corelării presupune „măsurarea" a două caracteristici pentru indivizii din eşantion. Psihologul calculează corelațiile dintre aceste caracteristici şi ajunge la „analiza factorială". Ea degajează unii factori dar nu trebuie considerată foarte realistă. Se obține doar o elaborare descriptivă a experiențelor pornind de la observarea corelărilor. Această metodă nu introduce factorul

Scanned with CamScanner

„experimental" şi nu are o variabilă independentă. Ea tratează toate variabilele măsurate în mod asemănător. Ea nu studiază direct cauza şi efectul căci variabila independentă a experimentatorului este anterior variabilei dependente: una e cauza, cealaltă este efectul Cel care calculează corelaţiile studiază interrelaţiile dintre diversele efecte.

Aceiaşi psihologi au lucrat cu ambele metode. Relaţii strânse se realizează între cel care experimentează şi psihometrician. Unele aspecte sunt abordate potrivit ambelor metode dar altele sunt diferite pentru fiecare caz.

Metoda experimentală e folosită mai ales când psihologul îşi pune întrebarea: ce se întâmplă când afli ceva, când îţi aminteşti ceva, când rezolvi o problemă iar metoda comparativă e prezentă mai ales în testarea deosebirilor individuale, pentru stabilirea corelaţiilor şi abordarea analizei factoriale.

Se pune întrebarea dacă există probleme de metodă speciale pentru psihologia experimentală în estetică. O operă de artă *trebuie să placă* deci provoacă anumite reacţii (emoţionează, incită, amuză, tulbură). Hume şi continuatorii lui au susţinut că ceea ce contează sunt sentimentele suscitate în subiect. Se ajunge astfel la „estetica sentimentului" potrivit afirmaţiei lui Cassirer. În acest caz sentimentul este adevărata măsură a esteticii nu raţionamentul chiar dacă gustul realizează o combinaţie în care e prezentă şi judecata raţională.

Împotriva acestei concepţii se exprimă Wittgenstein care consideră că din punct de vedere estetic nu contează efectele psihologice. Or estetica experimentală afirmă importanţa psihologicului iar metoda esenţială este determinarea sentimentelor înţelese ca impresii.

In laboratorul de psihologie experimentală se vor studia răspunsurile (sentimente, emoţii) pe care le provoacă frumosul, sublimul, tragicul, pateticul. Metoda fundamentală în estetica experimentală este metoda impresiilor. Subiectul este rugat să indice impresia (efectul) produs asupra lui de întrebări de tipul: *acest obiect vă este agreabil*

Scanned with CamScanner

sau nu? La ce nivel apreciați că este această comedie? (având o scară gradată pentru valoarea comicului). Există un aspect particular al acestei metode, semnalat de Woodworth: subiectul vorbeşte mai mult de obiect decât de sentimentul trăit. Legowski (1902) şi Yokoyama (1921) arată că răspunsurile devin seci şi fără afectivitate. Concluzia la care se ajunge este că răspunsurile în estetica experimentală sunt mai mult judecăți decât sentimente.

Voind să determine sentimentele şi emoțiile subiectului, psihologul ajunge să măsoare în final o judecată referitoare la proprietățile obiectului propus.

Problema judecății de gust a devenit tot mai importantă în estetica experimentală. De exemplu, în 1945 Woodworth arată că definirea şi rolul judecății constituie originalitatea esteticii experimentale în raport cu alte ramuri ale psihologiei experimentale. Judecata poate fi definită ca o funcție adică printr-o relație între o situație şi rezultatul obținut (între experiment şi răspunsul subiectului).

Marbe a vrut să testeze şi **să definească judecata prin conținut**. În 1901 defineşte judecata în mod funcțional ca reacție susceptibilă să fie adevărată sau falsă. Această definiție nu e satisfăcătoare pentru că nu epuizează judecata estetică (ea lasă neexplorată problema cunoaşterii dacă e însoțită de o senzație specială)

Al doilea aspect pe care îl semnalează Woodworth: în domeniul gustului nu există fapte obiective față de care o judecată să fie adevărată sau falsă. Aceasta determină renunțarea la o definiție a judecății prin conținut.

O altă încercare presupune **definirea judecății prin modalitate**. Woodworth propune următoarea definiție: "o judecată e un răspuns la o întrebare", care e pusă fie de altcineva fie de subiectul însuşi. Judecata ca întrebare sau răspuns se opune simplei observații. De pildă: avem observația - *văd un nor pe cer* (privind prin fereastră). Aceasta nu prea este o judecată. Dacă îmi pun întrebarea : oare se

Scanned with CamScanner

schimbă vremea? iar privirea spre cer îmi oferă un răspuns atunci este vorba de un raționament. Rezultă că procesul judecării comportă posibilitatea oferirii unui răspuns și o sporire progresivă a certitudinii. Judecata va fi caracterizată într-o manieră care să-i determine gradul de certitudine dar nu va fi însoțită de o certitudine totală. Judecățile vor fi deosebite potrivit modalităților. O asemenea definiție a judecății (întrebare-răspuns) studiată prin modalități poate să nu fie universal satisfăcătoare dar nu înseamnă că nu poate fi folositoare în cercetarea experimentală. Subiectului i se dau: o dimensiune (lungime, durată, intensitate) și câteva categorii pe care trebuie să se bazeze subiectul pentru a răspunde. Categoriile pot fi grupate câte două (bun-rău) sau câte trei (greu, mediu, ușor) sau câte patru (foarte plăcut, plăcut, destul de plăcut, dezagreabil). Se ține seamă și de gradul de certitudine cu care e emisă judecata.

Această definiție a judecății a fost folosită începând din 1941 în cercetarea experimentală. O modificare a apărut în a treia perioadă când se introduce noțiunea de conținut. Psihologii au stabilit universalitatea judecății de gust a experților (esteticienilor). Această universalitate caracterizează judecata în termenii adevărului, ai normei după cum afirma Hume. Ordinea propusă de experți devine ordinea adevărului. Astfel, relativul scepticism (subiectivism) al perioadei anterioare este abandonat.

Metoda impresiilor, prin care se obține o definiție a judecății, este metoda principală a esteticii experimentale. Dar judecata de gust a fost prima studiată. *Judecata de preferință* a fost un punct esențial al cercetării lui Fechner care a abordat problema esteticii de jos în sus, dinspre senzorial spre conceptual. Hume afirma că judecățile cele mai importante sunt cele care se referă la preferințe. Fechner a folosit o metodă empirică inspirată de Hume: a grupat preferințele mai multor subiecți. Apoi, printr-o metodă statistică a ajuns la caracterizarea

Scanned with CamScanner

grupului. După ce particularitățile sunt cuprinse în medie se pot obține norme estetice cu pretenție de validitate fie și pentru un grup dat. Fechner a mai recurs și la o altă metodă empirică ce poate fi numită etologică. Se pune, unui grup de persoane următoarea întrebare: care e forma cea mai estetică a unui dreptunghi? Prin verificarea răspunsurilor se măsoară preferințele celor intervievați. Totodată se obține un număr mare de chenare, cărți de vizită, coperți ale căror proporții nu sunt determinate de rațiuni practice ci de gust. Grupurile etalon pot fi influențate de factori sociali și economici. Fechner consideră că aceste studii îl pot ajuta pe artist, designer, decorator căci vor ști ce place unor categorii sociale.

Să vedem cum funcționează unele metode ale esteticii experimentale.

Cercetătorul îi prezintă subiectului mai multe obiecte prezentate lui cerându-i să-și exprime preferința față de ele. Cercetătorul va fi interesat de judecățile de gust ale subiectului. Analiza combină elemente de cercetare specifice psihofizicii unde se pun întrebări de tipul: *care dintre aceste greutăți e cea mai grea*? În estetică întrebarea va fi: *care dintre aceste figuri îți place mai mult*? În psihofizică i se dă subiectului o mărime variabilă cerându-i să-i atribuie o greutate care trebuie să ajungă să fie cât mai apropiată de aceea a obiectului. În estetică, se dă un dreptunghi de lățime fixă și lungime variabilă și i se cere subiectului să-l ajusteze până la proporția preferată.

În 1945 Woodworth observase o deosebire între metodele celor două discipline. În estetică nu există eroare în măsurare căci nu există un etalon. În psihofizică cercetătorul cunoaște greutățile și poate măsura erorile făcute de subiect. Woodworth consideră că metoda esteticii experimentale este mai elementară. Psihologul măsoară erorile sau distanțările în raport cu ordinea adevărată. Estetica lui Fechner presupune trei metode precise de experimentare:

Scanned with CamScanner

1. *metoda alegerilor* (se propun spre alegere figuri geometrice precum cubul, dreptunghiul, elipsa etc.)

2. *metoda construcției* (sunt studiate figurile cu *i*, cu cruci, cu dreptunghiuri)

3. *metoda observării obiectelor uzuale* (ornamente eliptice, hărți decorate etc.)

In 1945 Woodworth constată că numărul metodelor a crescut: metoda de ajustare (productivă), metoda de alegere, metoda rangurilor (a ordinelor de merit), metoda de evaluare, metoda de comparație. La acestea se adaugă cele care intervin în analiza factorială a factorilor T (*taste*), K (bipolar) și în determinarea de tipuri de judecată de gust.

Fechner recurge cu predilecție la *metoda alegerilor*. Intr-un experiment, el pregătește zece dreptunghiuri de carton, le risipește pe o masă și-i cere subiectului să aleagă pe cel care-i place cel mai mult și pe cel care-i displace în cel mai mare grad. Repetă experimentul cu sute de subiecți. Rezultatul: dreptunghiurile care obțin voturi pozitive nu obțin un număr egal sau apropiat de voturi negative. Se poate astfel stabili frecvența diverselor alegeri. Fechner consideră că alegerea modală indică forma cea mai plăcută.

Continuatorii lui Fechner au înlocuit metoda alegerilor cu *metoda rangurilor* (a ordonării în funcție de merit) care aduce și mai mult în atenție ideea comparației. Această metodă ajută la studierea problemei judecății de gust; ea dă informații complete despre preferințele subiecților. În cealaltă metodă, cea folosită de Fecher, intervine de asemenea comparația dar nu e precizată până la capăt.

Un alt cercetător, Cattell folosește în 1902, 1903 și 1905 această metodă dar într-o manieră mai extinsă. Obiectele sunt prezentate împreună și subiectul poate să procedeze cum dorește dar trebuie să ajungă la o clasificare completă. Unii cercetători au cerut subiecților să regrupeze obiectele în categorii apoi să le clasifice în interiorul fiecărei categorii și să revizuiască în final clasamentul total.

Scanned with CamScanner

O clasificare a unei colecții de obiecte arată doar valoarea sa în raport cu un subiect la un moment dat. Două clasamente ale aceluiași individ stabilește gradul de stabilitate a preferințelor lui. Când sunt mai mulți subiecți și aceleași clasamente se poate calcula media rangului atribuit fiecărui obiect. Regrupând aceste clasamente se obțin rezultatele dar excluzând particularitățile fiecărui subiect. Deci e vorba de o apreciere a obiectului pe care Woodworth o numește „socială și quasi-obiectivă". Astfel, cercetătorul poate constata în ce măsură sunt în acord subiecții și care sunt obiectele pentru care sunt în dezacord.

Se poate observa că determinarea lui Hume considerată o normă de gust în aprecierea experților nu se poate realiza decât dacă se adoptă o metodă comparativă precisă, nu numai metoda alegerilor lui Fechner.

Iată un exemplu al metodei rangurilor care a fost dat de Cattell în 1910 în studiul meritului științific. Cattell a cerut unor astronomi cunoscuți (10 la număr) să clasifice meritele unei liste întregi de astronomi (prin decizie independentă și individuală). Apoi s-a adunat numărul locurilor obținute, s-a împărțit la numărul de subiecți care au participat și s-a obținut astfel rangul mediu pentru fiecare persoană apreciată. Unul a fost clasificat pe primul loc de către toți cei zece subiecți dar nu același lucru s-a întâmplat în cazul unei liste de psihologi. Deosebirea ne arată în ce măsură o impresie este variabilă.

Un asemenea experiment se poate transfera în spațiul esteticii experimentale. El e aproximativ căci valoarea unor artiști poate fi supra- ori sub-estimată de experți. R. Frances observă „efectele prestigiului" în cazul operelor muzicale.

Estetica experimentală recurge și la *o metodă de evaluare* înrudită cu metoda *stimulului unic* folosit în psihofizică. Nu se compară obiecte. Acestea sunt prezentate pe rând: subiectul face aprecierea pentru fiecare. Îl plasează pe o scară de 2 grade sau 3 grade. Primul care utilizează această tehnică este Major încă în 1890 apoi mai ales Woodworth o va folosi pentru estimarea trăsăturilor de

Scanned with CamScanner

caracter ale indivizilor. Metoda a mai fost aplicată de cercetători precum Symond în 1931, Garrett şi Schnock în 1933 , Guilford în 1936 şi Valentine care a fost preocupat de analiza diferenţelor individuale oferite de această metodă.

O altă metodă este aceea *a comparării unor perechi* de obiecte. Subiectul exprimă preferinţe pentru una dintre perechi. Această tehnică e introdusă de Cohn în 1894 în studiul despre preferinţa culorilor. Scopul este facilitarea sarcinii subiectului care nu face decât o comparaţie şi o singură dată. Woodworth consideră că această metodă oferă posibilitatea unei analize minuţioase a proceselor de judecare a unui subiect, fluctuaţiile inconstanţa. Folgmann a studiat după metoda comparării prin cupluri preferinţele muzicienilor pentru operele marilor compozitori. Valentine consideră în *The Experimental Psychology of Beauty*, 1962, că cititorul nu e atras de discuţii plictisitoare dar insistă asupra a două aspecte: 1. importanţa metodei comparării perechilor şi 2. faptul că experimentul estetic este foarte complex şi subtil. de aceea orice variaţie a metodei poate produce rezultate diferite.

Concluziile care se pot trage indică obiectivitatea, rigoarea ştiinţifică a esteticii experimentale. În plus, se poate observa o evoluţie în istoria esteticii experimentale de la trei metode esenţiale propuse de Fechner la mult mai multe astăzi care sunt şi mai precise cum ar fi cele propuse de Fraisse[95], Piaget, Rossi[96], Beauvois[97].

Alături de Fechner, alţi psihologi germani din secolul XX au contribuit la dezvoltarea esteticii experimentale. Printre aceştia se numără Wundt şi Kulpe. Rezultate au obţinut şi Valentine, Berlin sau Frances.

---

[95] Fraisse, Piaget, *Traité de Psychologie expérimentale, t. I, Histoire et méthode*, PUF, 1967.

[96] J.P.Rossi, *La Méthode expérimentale en Psychologie*, Bordas, 1989.

[97] L. Beauvois et al., *Manuel d'études pratiques en Psychologie*, PUF, 1990.

Scanned with CamScanner

Comportamentul estetic

a. Estetica elementelor

O direcție interesantă a fost dezvoltată de C.W. Valentine în *Form: lines, shapes and suggested movement* în care autorul abordează **estetica elementelor,** evident, din perspectivă psihologică. Pentru Valentine, figura și forma pot să placă independent de culoare. El consideră că oamenii pot avea o plăcere specială și pentru linii simple sau curbe.

În *Philebos,* Platon spunea că aceste linii pot avea frumusețe absolută. Pornind de la această idee, L.J. Martin realizează experiențe cu 50 de linii și figuri. El folosește linii drepte de diverse lungimi, linii curbe, elipse, mai îngroșate, mai subțiri. Chiar și poziția unei linii influențează plăcerea provocată. **A** poate fi preferată liniei **B** când e la dreapta lui **B,** dar nu și la stânga ei. Mărimea lor poate constitui un factor al plăcerii: cele mai mari sunt preferate contrar afirmației lui Burke care considera că tot ce e mai mic e mai frumos. Dacă e îngroșată, linia pare mai frumoasă. Diagonala nu e agreată fiind percepută ca verticală ratată dar e plăcută ca orizontală ce tinde spre înalt; linia dreaptă e preferată liniei sinusoidale de către toți subiecții, cu excepția unui singur caz. Când se cere să se deseneze profilul uman, 88% îl reprezintă spre stânga.

Se consideră de obicei că ochiul se mișcă mai ușor pe curbă de aceea plăcerea e mai mare pentru privirea curbelor. Dar faptele se opun acestor concluzii. Experiența arată că nu e așa. Plăcerea de a vedea linii și figuri nu se datorează senzațiilor cauzate de mișcarea ochilor. Putem înregistra frumusețea unei linii sau a unei figuri fără a mișca ochii.

Un alt subiect interesant îl reprezintă *iluziile optice*. Lipps le explică prin empatie. Pătratul **B** este, în realitate, la fel de mare ca pătratul **A** dar el pare mai mare pentru că figura în care intră **B** este mai mare și se înalță viguros comparativ cu pătratul **A**.

Scanned with CamScanner

Valentine are în vedere şi sentimente şi emoţii exprimate prin linii. Într-un experiment, unui eşantion de 500 de persoane li se arată o imagine cu mai multe figuri. Li se cere să spună ce stări exprimă fiecare figură. Se dau termenii: tristeţe furie, amabilitate, etc. Subiecţii asociază anumite figuri cu anumite stări afective. Se face media pentru a vedea în ce proporţii se asociază anumite figuri cu anumite stări afective. Curba **A** a fost considerată „clamă" de 75% dintre subiecţi, apoi curba **C** care a fost descrisă ca fiind „tristă". Urmează curba **E**, considerată „veselă" de 38% . Curba **N** a fost apreciată ca „furioasă" de 29% şi „agitată" de 22%. Curba **Q** este şi ea considerată „agitată" de 29% şi „furioasă" de 24%.

O.A. Oeser a efectuat în 1932 unele experimente prin care a constatat că unele persoane sunt mai atrase de culoare decât de formă.

Fechner a iniţiat demersul esteticii experimentale pornind de la proporţia agreabilă şi secţiunea de aur. Pentru a obţine secţiunea de aur într-un dreptunghi trebuie lă luăm o lăţime care să fie egală cu 0,618 din lungime. Această proporţie se află între proporţiile 3-5 şi 5-8. Secţiunea de aur este proporţia ideală pentru că e considerată ca unitate în diversitate. Fechner plasează în faţa subiecţilor mai multe dreptunghiuri diferite şi îi întreabă care sunt mai plăcute. Experimentul e repetat de Lalo în 1908. Este preferat dreptunghiul realizat prin secţiunea de aur.

S-a pus următoarea problemă: plăcerea provocată de forme simple este un efect estetic direct al formelor sau al asocierii şi empatiei? Pentru Woodworth empatia poate fi un factor determinant în preferinţa pentru simetrie şi echilibru dar rareori în alegerea cubului sau a elipsei. Bullough[98] a studiat „aparenta greutate a culorilor". Culorile întunecate au un aspect mai greu, mai compact. Când subiectul e întrebat de ce îi par unele culori mai grele, nu ştie, nu poate să explice. Unii gânditori

[98] E vorba de un articol al lui Bullough , *The apparent heaviness of colours*, British Journal of Psychology, 2, 1907.

Scanned with CamScanner

consideră că această impresie s-ar datora unei asocieri care, cu timpul devine o obişnuinţă. Obiectele întunecate vor fi plasate întotdeauna în partea inferioară a unui spaţiu fiind considerate mai „grele". Bullough se întreabă de ce totuşi casele au întotdeauna acoperişuri de culoare întunecată. Analizând şi alte asemenea cazuri şi situaţii, concluzia cercetătorilor este că poziţia şi aranjamentul culorilor influenţează mult plăcerea. Dacă unui subiect i se prezintă două tablouri: unul având o figură centrală cu o culoare plăcută iar fundalul cu o culoare indiferentă iar celălalt tablou având o figură centrală cu o culoare neplăcută iar fundalul cu o culoare plăcută, e preferat primul tablou. Un alt cercetător a constatat că în general, copiii de 5-6 ani nu au asemenea preferinţe. Un alt cercetător, Walton[99], repetă experienţa cu 6 păpuşi cu rochii de diverse culori având şi eşarfe cu culori diferite de ale rochiţelor. Copilului i se cere să aleagă eşarfa cea mai potrivită. Rezultatul experimentului a arătat că sensibilitatea la armonia culorilor e absentă la copiii de 4-6 ani şi chiar la vârste mai mari de 12-13 ani. Fetiţele erau mai sensibile decât băieţii.

b. Estetica operei de artă

Prin lucrarea lui Yvonne Bernard şi Jean Chaguiboff, *L'Oeuvre d'art picturale*,[100] după 1914 se dezvoltă o cercetare mai complexă în care se apelează la opera de artă pentru cercetarea comportamentului estetic. La baza determinării **rolului esteticii operei de artă** se află problema gustului. Scopul este descoperirea rolului determinant al factorilor biologici, culturali şi sociali ai comportamentului estetic. Analizând totodată importanţa factorilor de personalitate, cercetătorii au atras atenţia asupra relativităţii unei concepţii unice a valorii estetice.

---

[99] W. E. Walton, *Sensitivity of children and adults to colour harmony*, *Psychological Monographs*, 45, nr.1, 1933.

[100] Y. Bernard, J. Chaguiboff, *L'oeuvre d'art picturale*, in *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, colectiv condus de R. Francès, PUF, 1979.

Scanned with CamScanner

Din anii 60 se dezvoltă un curent de cercetare care îşi propune să verifice efectul specific al unor proprietăţi formale ale tabloului. I Berlin şi echipa sa au stimulat verificarea conceptului de complexitate pentru analiza reacţiilor la opera de artă picturală.

S-au efectuat experimente pentru clasificarea în ordinea preferinţei şi a complexităţii unor tablouri de Kandinski, Mondrian, B. Nicholson, Miro, Osborn, Farley. Criteriul care a funcţionat a fost complexitatea subiectivă indiferent de competenţa subiectului sau de trăsăturile personale.

Un alt experiment e folosit de Swartz şi colaboratorii săi pentru a verifica parcursul privirii şi influenţa ei. S-a constatat că privirea baleiază tabloul de la stânga la dreapta, de jos în sus, din faţă spre interiorul tabloului.

In ceea ce priveşte *concepţia despre percepţia stilului*, J. Bernard consideră că e un mod particular de reprezentare care singularizează opera unui pictor. Percepţia stilului este suportul esenţial al identificării operei şi atribuirea ei unui autor anime. Identificarea stilului depinde de trei factori: lizibilitatea stimului, condiţiile situaţiei experimentului şi capacitatea subiectului de a detecta şi structura informaţia." În realizarea experimentului se ţine seamă de trei variabile: natura subiectului reprezentat, tehnica picturală, utilizarea culorilor (tuşa, culoarea subiectul)

I. Berlin a studiat stilul cu ajutorul percepţiei intersubiective a asemănărilor şi deosebirilor operelor prezentate câte două sau în serie. Concluzia tuturor acestor experimente este că numai astfel se pot stabili caracteristicile unei opere de artă care sunt determinante pentru dimensiunea afectivă a comportamentului estetic.

Scanned with CamScanner

Direcții contemporane ale esteticii experimentale. Isaia Berlin

In lucrarea lui *Studies in the new experimental aesthetics*, Berlin deosebește estetica speculativă de estetica empirică. Aceasta din urmă se întemeiază pe observație li experiment. Ea presupune contribuția altor discipline precum psihologia, sociologia, antropologia li lingvistica. Estetica psihobiologică e o latură importantă a esteticii empirice. Berlin consideră că termenul de psihobiologie are rolul de a deosebi contribuția psihologiei contemporane de cele realizate sub denumirea de psihologie în deceniile anterioare. „Psihobiologia aplică metodele științelor empirice la cercetarea comportamentului uman și animal. Ea investighează comportamentul din punct de vedere biologic. Termenul de „estetică psihologică" nu poate fi limitat la abordări empirice căci ramurile esteticii speculative au multe de spus despre procesele psihologice implicate în creație și aprecierea operei de artă. Estetica experimentală e o parte din estetica psihologică. Ea presupune studierea problemelor esteticii prin experimente, adică situații în care un experimentator utilizează în mod sistematic factorii cauzali astfel încât efectele lor asupra unui aspect al comportamentului pot fi probate. Estetica experimentală exclude două demersuri empirice foarte importante ale esteticii psihologice: a) studiul corelațional în care variază cel puțin doi factori; tehnicile statistice sunt folosite pentru a vedea cu ce forță sunt realizate asociațiile. De exemplu: există studii de corelare între caracteristicile societăților și tipurile de artă produse de ele. b) Există cercetări în care se folosește conținutul sau caracteristicile, mai ales cele statistice specifice pentru anumite grupuri sociale sau perioade istorice.

Anii 60 constituie perioada în care s-a produs o renaștere a esteticii experimentale. Noile cercetări s-au caracterizat prin:

1. cercetările proprietăților unor *patterns* și ale stimulilor adică proprietățile structurale și formale cum ar fi variații potrivit unor trăsături familiar-nou, simplu-complex, așteptat-surprinzător, ambiguu-clar, stabil-variabil;

Scanned with CamScanner

2. cercetări în problemele motivării;
3. studiul comportamentului non-verbal şi al judecăţii exprimate verbal;
4. efortul de a stabili relaţii între fenomenele estetice şi psihologice.

Se probează astfel că estetica experimentală are un obiectiv mai larg, acela de a contribui la psihologia umană în general. Berlin menţionează multe experimente efectuate la Facultatea de psihologie din cadrul Universităţii Toronto începând din 1970. În lucrarea *Aesthetics and Psychobiology*, Berlin consideră că s-au obţinut o serie de rezultate demne de interes

a) o operă de artă e analizată în termenii teoriei informaţionale ca un ansamblu de elemente, fiecare poate transmite informaţii pornind de la patru surse distincte. Altfel spus, există o corelaţie între caracteristicile unui element şi ale evenimentelor sau obiectelor care aparţin celor patru surse. Cunoaşterea celor patru surse ne poate ajuta să prevedem cum va fi un element. Informaţia va fi: semantică, expresivă, culturală, sintactică. Influenţa unui element va reduce influenţa altora.

b) opera de artă este considerată o colecţie de simboluri conform concepţiei despre semne şi simboluri dezvoltată de mişcarea semiotică (Pierce, Morris, Osgood.) Pentru Morris, simbolul estetic se deosebeşte prin manifestarea a două caracteristici. 1. sunt iconice având proprietăţi comune cu obiectele, evenimentele pe care le semnifică şi 2. comunică proprietăţi de valoare. Specialitatea lor este să transmită valorile intrinseci cum ar fi concepţia artistului care arată că obiectele reale-ideale merită atenţia receptorului.

c) opera de artă e considerată un pattern al stim-ului ale cărei proprietăţi îi dau o valoare hedonistă intrinsecă pozitivă. Această valoare hedonistă cuprinde mai multe variabile distincte măsurabile. Ele cuprind grade de plăcere, preferinţă, utilitate, măsurate prin judecăţi verbalizate.

Scanned with CamScanner

Psihologia muzicii

O altă direcție a esteticii experimentale o reprezintă domeniul muzicii. R. Frances, M. Imberty și A Zenatti[101] sunt câțiva dintre reprezentanții acestei direcții. Ei consideră că forma concepută în muzică e ceva original și diferit față de celelalte accepții ale termenului „formă". Ea are caracteristici proprii temelor, frazelor, relațiilor dintre părți. Dar formele muzicale sunt tributare și sintaxei (melodie, armonie). Psihologia muzicii a explorat aceste aspecte. Arlette Zenatti a dezvăluit genetica percepției muzicale[102]. Michel Imberty a studiat percepția și interpretarea stilului muzical. Iar pentru Robert Frances, psihologia muzicii s-a axat pe analiza componentelor psihologice ale operei de artă spre deosebire de accentul pus pe experiența gustului estetic în pictură. Pentru muzică și poezie, autorul observă că a existat o anumită ușurință a analizei formelor muzicale și poetice deoarece sunt constituite din elemente discrete, simple (acorduri, notițe, cuvinte sintagme). În pictură, cuantificarea nu e posibilă decât prin stimuli construiți în acest scop cu reguli de construcție care organizează generarea operei.

Psihologii gestaltiști au definit forma în termeni perceptivi. Unul dintre aceștia relevă creația, altul – studiul percepției. În 1966, Arnheim a deosebit între „figură" (*shape*) manieră în care obiectul e dat în aparența operei – și „formă" (*form*) care se situează în spatele acestei aparențe și constituie modul de reprezentare a obiectului ales de pictorul dintr-o civilizație anume. De pildă, perspectiva italiană în pictura occidentală.

Prin R. Frances, psihologia muzicii a studiat „forma" operelor muzicale. În 1958, Frances menționa că opera muzicală e o construcție sonoră pe baza unor principii adică o construcție a unei forme care se oferă audiției. Experimentele au arătat că pentru un ascultător fără

---

[101] R. Frances, M. Imberty, A. Zenatti, "Le domaine musical" in *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, PUF, Paris 1979.

[102] A. Zenatti, *Le Dévelopement génétique de la perception musicale*, CNRS, 1969.

Scanned with CamScanner

cultură muzicală cele mai multe „intenţii formale" ale compozitorului nu sunt sesizate. În plus, aceleaşi experimente au arătat că scriitura dodecafonică (despre care Schönberg spunea că introduce o coerenţă a concepţiei) nu are efecte perceptibile.

În toate experimentele efectuate s-a dovedit că studiul percepţiei este fundamental în estetica experimentală. Iar evoluţia cunoaşterii fenomenului percepţiei a subliniat importanţa achiziţiilor anterioare referitoare la structura stimulilor şi formarea unei stări de organizare creativă.

Estetica experimentală a căutat prin experimentele sale să definească gustul estetic, temă fundamentală a esteticii din toate timpurile.

Astăzi, gustul a devenit un criteriu de diferenţiere socială după cum afirmă P. Bourdieu[103] dar nu mai e un criteriu de validitate intrinsecă. Frances considera că pentru domeniul artei, e necesară o cunoaştere care să se sprijine pe familiaritatea unei mulţimi de opere cunoscute de fiecare. S-a demonstrat necesitatea şcolarizării înalte pentru frecventarea muzeelor. Yvonne Bernard consideră că gustul nu este doar o facultate intuitivă, el este un comportament social dobândit.[104] Fechner considera că gustul se formează sub influenţa a patru factori: 1. tradiţia care se transmite prim educaţie li contagiune naturală a exprimării emoţiilor estetice; 2. meditaţie personală care produce autosugestia; 3. obişnuinţa care produce o adaptare organică la stimulii culturali şi 4. rafinamentul prin exersare şi meditaţie personală.

Astăzi, pentru Yvonne Bernard, gustul este „un comportament social dobândit", atitudinea estetică are o anumită permanenţă. Dar situaţia e departe de a fi generală. Bourdieu considera că accesul la artă prin intermediul muzeelor este încă un privilegiu pentru mulţi.

---

[103] P. Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.

[104] Y. Bernard, *Psycho-sociologie du gout en matière de peinture*, CNRS, Paris, 1973.

Scanned with CamScanner

Se mai poate observa că există preferințe pentru anumite opere în funcție de gradul de cultură al receptorilor. De pildă, cunoscătorii cultivați se orientează spre pictori mai puțin cunoscuți. Si sexul influențează gustul estetic. S-au observat diferențe semnificative referitoare la comportamentul celor două sexe mai ales în alegerea pictorilor şi a subiectelor. De pildă, pictura impresionistă e mai apreciată de femei; bărbații aleg picturi moderne. Peisajele sunt preferate de ambele sexe dar nu acelaşi tip. Bărbații manifestă o predilecție pentru peisaje acvatice. Ambele sexe admiră portretele şi preferă portretele de tinere.

După cum se poate observa, estetica psihologică şi cea experimentală sunt interesate în special de procesul receptării. Influența lui Hume este evidentă aşa cum observase deja Cassirer. În acest caz, estetica este definită ca ştiință a sensibilului înainte de a fi ştiință a creației sau a structurilor operei. Iar psihologia a oferit explicații atât în cazul procesului creației artistice cât şi în acela al operei dar ea nu a absentat nici de la procesul de cunoaştere a efectelor produse asupra receptării şi a receptorului.

Scanned with CamScanner

Capitolul V

Estetica - provocări actuale

Dacă în secolele anterioare arta şi meditaţiile asupra ei erau corelate, arta tindea spre categorizarea filosofică iar estetica găsea în arta vremii o ilustrare a principiilor ei, o dată cu modernitatea, acest proces se separă treptat. Rezultatul a fost o nevoie urgentă de teoretizare. Modernitatea a început să pară tot mai mult un proces de deconstrucţie a formelor tradiţionale. Ultimele decenii ale secolului trecut au evidenţiat tot mai mult un fenomen de înţelegere a ceea ce s-a numit „criza artei contemporane" şi a repercusiunilor ei. A început să devină tot mai clar că nu e vorba atât de mult de o „criză a artei" cât de „o criză a reprezentării artei şi a funcţiei sale", după cum afirmă Y. Michaud[1].

Pretenţia de universalitate a judecăţii de gust, afirmată de Schiller şi Kant, care se baza pe un spaţiu public al comunicării intersubiective nu se mai poate întemeia astăzi pe recunoaşterea unei autorităţi ci pe ipoteza unui „simţ comun" estetic. Aceasta presupune că fiecare participă la niveluri diferite de competenţă şi de gust estetic, la o experienţă culturală în care împărtăşeşte sentimentul tuturor. Se naşte întrebarea: trebuie încurajat relativismul sau, dimpotrivă, conformismul în arta contemporană? Rochlitz afirma în 1994:"nici interpretarea prin plăcere, nici prin semnificaţia normativă nu ne ajută să evităm forţa discreţionară cu care se fac azi alegerile determinante pentru percepţia contemporană"[2].

---

[1] Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1997, p. 253.
[2] R. Rochlitz, *Op. cit.*, p. 145.

Scanned with CamScanner

Relativismul estetic presupune abandonarea unei lumi preconcepute. Când un asemenea univers încetează să mai existe şi să se impună spiritului operele apar ca tot atâtea versiuni ale lumii, ele nu mai trimit la o lume (ca referinţă subiacentă) ci sunt plurale şi relative. În cazul relativismului estetic două aspecte se recomandă atenţiei noastre:

a) Se admite faptul că frumosul şi celelalte categorii estetice sunt supuse variaţiilor şi chiar aceste categorii depind de condiţii care nu sunt universale în mod absolut. Este exact ceea ce şi-a propus să demonstreze expoziţia *Regarding Beauty in Performance and the Media Arts* din octombrie 1999 de la Washington.

b) Se admite totodată că semnificaţia noţiunii de artă e supusă variaţiei. Aceste aspecte ale relativismului oferă o apreciere egală pentru judecăţi şi totodată, criticile unei pluralităţi fără riscul contradicţiei. În acest caz judecata aplicată nu e de aceeaşi natură cu obiectul judecat. Judecata estetică este mult mai tolerantă. Postmodernitatea sau, aşa cum o numea Danto, „arta după sfârşitul artei" este o formă de expresie ridicată la rangul de istorie. Acest relativism, apropiat de cel cultural, are în vedere valori privite în perspectivă globală.

Nu trebuie omis faptul că relativismul are o accentuată tentă politică. Charles Taylor arată cum „expresinismul şi manifestările lui estetice au contribuit la formarea unui sine modern care se exprimă prin revendicările minorităţilor"[3]. „Dreptul la diferenţă" este opus „politicilor universalului". Taylor consideră că nu e vorba de pluralitatea stilurilor sau a şcolilor de artă ci sunt opere sau evenimente artistice care pun în joc însuşi conţinutul artei.

In Franţa, cu o tradiţie republicană şi egalitară în care nu există deschidere spre revendicări identitare ale minorităţilor, relativismul estetic e uneori simţit ca intolerabil ceea ce demonstrează în ce măsură

[3] Ch. Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge UP, 1989 şi *The Malaise of modernity*, Concord, Ananis Press, 1991.

Scanned with CamScanner

valorile estetice şi conflictele generate de ele pot să se substituie celor mai importante din plan moral şi politic. „Criza artei contemporane" este mai mult expresia clivajelor dintre diverse grupări din „lumea artei".

Avem astăzi o artă divizată între cei mulţi şi „lumea artei" care este şi ea divizată. Schema tradiţie – inovaţie pare să nu mai funcţioneze eficient căci nu ne mai ajută să deosebim acele gesturi novatoare. „Sfârşitul artei" sau postmodernismul înseamnă, de fapt, încheierea perioadei avangardelor, a inovaţiei. Este cert că arta contemporană nu are forţa inovaţiei. Azi, funcţionează mai degrabă o schemă a transgresiei, a respingerii şi integrării dublate de toleranţă prin co-existenţa calmă a unor practici variate în plan teoretic. Iar critica actuală este şi ea implicată în această situaţie; ea se face în diversele grupări din câmpul artei îşi are codurile ei. Si atunci întrebarea este una singură: este oare relativismul estetic „orizontul de nedepăşit" al timpului nostru?

Dezbaterea despre relativism opune de fapt, esenţialismul şi obiectivismul estetic unui antiesenţialism subiectivist. Această dezbatere presupune o falsă alternativă ca şi cum existenţa sau nonexistenţa proprietăţilor estetice ar pretinde o opţiune fermă fie pentru criterii obiective, fie pentru absenţa oricărui criteriu. Yves Michaud afirmă că absenţa criteriilor de primul tip nu înseamnă absenţa oricăror criterii.

Wittgenstein şi Weitz au arătat că au numit „artă" un ansamblu de lucruri şi practici care însumează doar „asemănări de familie". În perioadele novatoare, realizările unui artist sau grup par să conţină negaţii ale conceptului de artă valabil până atunci chiar şi în relaţiile de înrudire. Însă aceste relaţii au ca proprietate posibilitatea de a se extinde cum arată şi faptul că inovaţiile cele mai radicale sfârşesc întotdeauna prin a se integra în reţea chiar dacă semnificaţia acesteia este înnoită. Opţiunile estetice contemporane care se doresc a fi opuse oricărei integrări nu par a se sustrage „relaţiilor intermediare" aşa cum le gândea Wittgenstein. Principiul lor ridică posibilitatea de a trece prin tranziţii indirecte care dezvăluie înrudiri greu de sesizat la început.

Scanned with CamScanner

Această trăsătură se poate manifesta şi în cazul fenomenului artistic contemporan. De pildă, Picasso a folosit intens fotografia în perioada care culminează cu *Domnişoarele din Avignon* (1906). Diversitatea, multiplul caracterizează jocurile noastre de limbaj şi practicile artistice. Se poate spune că relativul e înscris în ele. Dar tocmai aici apare paradoxul căci însăşi această relativitate ne ajută să înţelegem de ce opţiunile ce par deseori stranii prin noutatea lor nu sunt decât la o primă abordare. Revine esteticii şi criticii să ofere lămuriri dar acest lucru nu-l pot face decât renunţând la relativismul clamat şi apelând la criterii perene.

În aceeaşi ordine de idei, o altă problemă dezbătută în prezent vine să detalieze disputa relativism – conformism, contextualizând-o potrivit datelor contemporane. Este vorba de istoria artei.

Problemele filosofice puse de aceasta sunt legate de condiţiile în care a apărut relativismul în câmpul esteticii adică acele condiţii care au transformat o pluralitate a gusturilor sau o diversitate culturală într-o problemă a existenţei formelor de artă şi a alegerii lor situaţie specifică societăţii actuale. Ideea unei istorii a artei se întemeiază pe concepţia unei succesiuni de stiluri, opţiuni creative, practici artistice care pot fi reunite sub un ţel comun. Lucrarea lui G. Vasari despre *Viaţile artiştilor* exprimă această convingere. Ea este o construcţie a posteriori care a fost apoi răspândită prin intermediul lucrării însăşi devenind astfel un model.

Hans Belting[4] consideră că lucrarea lui Vasari a avut un rol fundamental în constituirea unei istorii a artei. „Vasari scrie istoria unei norme". Hegel, Riegl, Wolfflin vor continua această tradiţie. Ei au inspirat conştiinţa unei arte care are propriile legi de dezvoltare. Cea mai recentă formă de manifestare a acestei tradiţii o reprezintă ideile lui Clement Greenberg referitoare la contextul american.[5]

---

[4] H. Belting, *L' histoire de l'art est-elle finie?*, J. Chambon, Nimes, 1989.
[5] C. Greenberg, *Art et culture*, Macula, Paris, 1988.

Scanned with CamScanner

In toate aceste lucrări sunt puse la lucru anumite concepte, viziuni şi categorii comune. Fenomenul artistic *Pop Art* a jucat un rol în tulburările care au afectat ideea de artă şi de istoria artei căci au început să fie puse în discuţie noţiuni esenţiale care controlau însăşi semnificaţia termenului „artă" cât şi relaţiile dintre arte. Aspectele cele mai vizibile ale acestei contestări se referă la distincţiile dintre arte (atât de aplaudate în arta secolelor anterioare) de pildă acelea care opuneau pictura şi sculptura. O dată cu gesturile categorice ale lui Duchamp, arta e înscrisă într-o relaţie specială cu viaţa şi cu diversitatea obiectelor care alcătuiesc orizontul nostru cultural. Belting scrie: "Forma artistică nu există doar în istoria formală internă proprie fiecărui gen"[6]. Analizele lui ilustrează filosofia lui Wittgenstein referitoare la jocurile de limbaj.

Timpul artei şi al istoriei artei nu mai poate fi conceput ca un timp propriu, unic, nici ca un timp unificat ale cărui linii de dezvoltare ar putea fi sesizate. Totodată, ştim că nu orice poate fi artă, cel puţin la un anume moment dat dar nu avem nici un criteriu cert care să ne permită să stabilim nişte limite nici chiar relaţiile cu o istorie trecută a artei sau cu o tradiţie. Ceea ce putem constata azi este pierderea, absenţa unei esenţe, a unui principiu al unităţii, subordonat şi el faţă de ceea ce numim „absenţa categoriilor" această situaţie ne face să nu putem să atribuim proprietăţi obiective, identificabile, unor obiecte pe care le considerăm că sunt subordonate conceptului „artă". Ca urmare, sfârşitul istoriei artei este consecinţa clară dar aceasta nu înseamnă că arta însăşi dispare sau că nu se mai poate da o definiţie a ei. Danto a suprapus teza sfârşitului artei cu aceea a sfârşitului istoriei artei. Acesta din urmă presupune că se abandonează concepţia principiului unic care a funcţionat până acum.

Sfârşitul istoriei artei nu este şi sfârşitul artei. Apoi acest sfârşit nu înseamnă că arta va înceta să existe ci se va perpetua într-o stare care nu va fi dependentă de vreun progres. Ca urmare, arta nu are

[6] H. Belting, *Op. cit.*, p. 42.

Scanned with CamScanner

viitor, ea aparține unui prezent continuu ceea ce face posibil orice proiect, orice stil. Belting este autorul acestei concepții. El contestă esențialismul, istoricismul și organicismul moștenit din viziunea renascentistă asupra artei. El respinge orice idee de „sfârșit" în sens teleologic. Tezele susținute de Danto apelează la o finalitate a artei prin care se comunică valoarea estetică și cea de schimb. Se poate spune că teza „sfârșitului artei" a lui Belting este semnul sfârșitului unei mitologii iar aceea a lui Danto marchează începutul alteia.

Succesul filosofiei și esteticii analitice în domeniul artei s-ar putea explica astfel prin criza artei contemporane. Dispariția criteriilor tradiționale, sentimentul unei dezorientări care afectează critica artei și judecata estetică au încurajat afirmarea acestei orientări chiar și în spații culturale „forte" ale tradiției continentale. Un exemplu îl constituie spațiul francez unde, în ultimele decenii, teoriile care renunță la definirea esenței artei și care favorizează descrierea operelor în locul evaluării lor sunt bine primite. În plus, s-ar părea că e vorba de o „alternativă estetică"; ea pare mai bine adaptată la condițiile actuale de integrare culturală.

O estetică negativă, cum este aceea a lui Adorno moștenitoare la rândul ei a gândirii lui Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche și Marx și care a fost marcată de înfruntările ideologice din prima jumătate a secolului XX, se dovedește astăzi incapabilă să dea seamă de statutul artei în era post-metafizică. Yves Michaud numește noile concepții care resping filosofia istorică de tip hegelian sau marxist, „esteticile pluralismului". În aceeași măsură, gândirea lui G. Genette e adaptată unei judecăți democratice unde fiecare își face propriile evaluări. Nu e încă sigur că gândirea estetică poate să beneficieze din această afirmare vehementă a subiectivității și relativismului.

Am putut urmări ce probleme și pericole ridică relativismul. Subiectivismul aduce în atenție un alt aspect problema plăcerii. Adorno i-a reproșat lui Kant o anumită austeritate iar estetica gânditorului de

Scanned with CamScanner

la Konigsberg era apreciată ca „un hedonism fără plăcere". Aceeaşi problemă devine plină de semnificaţii şi în estetica actuală.

Unii gânditori consideră plăcerea o calitate artistică şi totodată, un parametru ultim care decide reuşita operei. Plăcerea sau neplăcerea presupun o judecată de valoare fie ea pozitivă sau negativă. Nu e o judecată de gust cu pretenţia universalităţii ci o reacţie subiectivă, relativă şi greu de transmis. Ne putem întreba chiar şi astăzi dacă plăcerea este o judecată capabilă să stabilească valoarea operei. Plăcerea estetică nu trebuie să fie redusă la simpla satisfacere a simţurilor. Ştiut este că numai plăcerea estetică se defineşte în raport cu arta. A reduce plăcerea estetică la senzorialism şi senzualism ar genera o gravă eroare. În plus, limitarea experienţei estetice la simpla şi unica relaţie personală cu obiectul înseamnă acceptarea ideii potrivit căreia nu putem să ne susţinem preferinţele estetice cu ajutorul judecăţii estetice. O asemenea situaţie ar presupune un regres spre un stadiu prekantian al meditaţiei asupra esteticii.

Interacţiunea artei cu tehnica

O provocare importantă pentru arta contemporană o constituie tehnicile de realizare artistică în contextul exploziei tehnologiilor de vârf şi al mediatizării intense. Alegerea unei tehnici de realizare artistică nu e chiar atât de lipsită de semnificaţii pe cât ar părea la o primă vedere. Ea modelează modul de creaţie şi de semnificare. În momentul când pictura în ulei a înlocuit fresca, mozaicul şi miniatura, ea a deschis spre o diversitate de efecte greu de obţinut în absenţa ei. S-au creat totodată posibilităţi noi în planul compoziţiei şi al stilului. Începând cu impresionismul, artiştii au experimentat tehnici noi care i-au eliberat de practicile picturii de atelier. Ele au favorizat interesul pentru culoare dezvoltând experimentele ulterioare.

Scanned with CamScanner

Fenomene similare au avut loc şi în alte arte, de pildă în muzică. Trecerea de la clavecin la pian, adică de la instrumente cu corzi ciupite la cele cu corzi lovite modifică mult sonoritatea de bază şi, mai ales, ambitusul sonor. În plus, ea trimite la eliminarea treptată a artificiilor ornamenticii muzicale. În ultimele decenii, tratarea sunetului în timp real prin intermediul tehnologiei de ultimă oră, permite depăşirea barierei dintre muzica realizată direct cu ajutorul instrumentelor muzicale şi muzica electro-acustică. Se deschide posibilitatea unui dialog creativ între interpretarea ei şi ecoul care revine din propria înregistrare. Constatăm astfel că un proiect interesant în faţa căruia se află arta contemporană dar şi estetica presupune clarificarea tendinţelor dominante ale artei pornind de la inovaţiile tehnologice contemporane ei.

În lucrarea *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalite virtuelle*, Ed. Couchot[7] pune problema relaţiilor din artele vizuale, aceea dintre automatismele tehnice şi subiectivitate. Autorul consideră că tehnicile nu sunt doar instrumente de acţiune, ele sunt şi moduri de percepere care condiţionează viziunea noastră despre realitate. Arta ar pune în joc două componente ale subiectului. Pe de o parte, dimensiunea impersonală, colectivă, a experienţei tehnoestetice iar pe de altă parte, sursele profunde ale imaginarului şi individualităţii. Intre cele două începe să se manifeste o anumită competiţie dar şi stare conflictuală. Dacă tehnologia construieşte dispozitive tot mai sofisticate şi mai eficiente (aparatele foto, camerele video etc.) arta caută să contrabalanseze viziunea depersonalizată impusă de automatizare şi insistă asupra singuralităţii creatorului şi a imaginaţiei sale creatoare. Exacerbarea culorii, deformările expresioniste, apariţia colajului sau a non-finitului sunt mijloace pentru pictură de a recuceri un teritoriu artistic.

---

[7] Ed. Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, J. Chambon, Nimes, 1998.

Scanned with CamScanner

O altă caracteristică a fenomenelor artistice contemporane: aspectele comunicaționale care trec pe primul plan. Radioul, cinematografia, propun prezențe instantanee apoi televiziunea abordează frontal tema adevărului. Această prezență cotidiană va întări preferința pentru noul realism dar şi pentru fenomenul artei „pop". Obiectul industrial devine mediul fundamental. Chiar şi abstracția intră în mecanismele determinismului tehnologic fie prin automatisme gestuale fie prin uniformitatea suportului.

Gânditorii actuali sunt de părere că în ultima jumătate de veac s-au manifestat două tendințe fundamentale. În primul rând, utopia de origine cibernetică; ea presupune o participare directă a spectatorului la elaborarea operei şi apoi voința de deconstrucție care aduce opera spre constituenții ei.

Dacă avem în vedere evoluția tehnicilor fotografice, se poate remarca faptul că de abia spre sfârşitul secolului XIX acestea au început să influențeze pictura. Dacă la început, numărul artiştilor interesați de tehnica fotografică a fost relativ redus, în secolul XX ei devin tot mai numeroşi. În plus, pictorii importanți precum Man Ray, Noholy Nagy, Hans Richter au folosit tehnicile foto ca mediu al abordării artistice. Apoi artişti precum Gerhardt Richter, Warhol au integrat efectele fotografice în imaginea fluentă sau în jocul artistic cu faptul divers. Fotografia devine o „bancă de imagini" care sunt folosite ulterior în practicile artistice.

Treptat, artisticitatea fotografiei presupune „fotograficitatea", acea contribuție la faptul fotografic, la singurlaritatea lui care nu e identică cu imaginea fizică numită fotografie. Fr. Soulages[8] consideră că pentru a detecta caracterul fotografic nu e necesară o analiză a fotografiei realizate ci sunt importante condițiile tehnice ale obținerii ei. Două aspecte sunt semnificative: a) expunerea filmului căci actul fotografic e ireversibil deoarece declanşarea obturatorului imprimă o

[8] Fr. Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Natan, Paris, 1998.

Scanned with CamScanner

dată pentru totdeauna pelicula; b) posibilitățile de prelucrare care sunt mereu perfectibile. ceea ce e specific activității fotografice nu este faptul că putem face aceeaşi fotografie în mai multe exemplare ci faptul că putem realiza o infinitate de fotografii diferite. „Fotografia nu cheamă o practică şi o estetică a receptării şi a asemănătorului ci a interpretării şi a diferenței, spune autorul. Cât priveşte tehnologiile digitale, acestea nu limitează libertatea artistului ci presupun o „hibridare generalizată"[9].

O caracteristică a artei contemporane constă în faptul că orice poate deveni mediu artistic: obiect de serie, corpul, peisajul, etc. Nu mai există o artă de atelier, întreaga viziune modernistă e respinsă. Greenberg susține că pictura contemporană se identifică cu planeitatea fizică a tabloului. M. Fried aminteşte o anumită împletire a literalismului cu teatralul care face ca spectatorul să depindă de o situație anume.

Arta contemporană se întemeiază pe mecanismul „imaginii de imagini" care se aplică artei fotografice dar ea se generalizează azi la ansamblul artei mai ales în măsura în care avem în vedere sistemul informațional. În fiecare artă se discută azi care-i sunt limitele şi cât de stabile sunt ele. Aspectul materialului artistic este şi el regândit. Azi sunt avute în vedere acele operații care constituie fundamentul activităților formatoare. Chiar şi noțiunea de estetică are azi alte semnificații. Dacă înainte stabilea condițiile a priori de posibilitate ale unei experiențe artistice, azi ea e relativizată, devine suma acelor activități pe care comunitatea artistică le acceptă ca fiind ale sale. Aria activităților artistice s-a lărgit mult după principiul enunțat de R. Morris „tot ceea ce e utilizat ca artă trebuie să fie definit ca artă". Categorizarea estetică nu se mai poate realiza decât a posteriori ca o cercetare a ceea ce e comun mai multor opere sau ca o determinare a unor procedee prin care acestea, deşi deosebite de restul, se înscriu în existența societății reale. Chiar dacă îşi modifică semnificațiile, estetica nu trebuie să se retragă în turnul artei secolelor anterioare ci să ia act de manifestările contemporane.

[9] Ibid. p. 119.

Scanned with CamScanner

¤

Arta secolului XX, în prima lui jumătate, se caracterizează prin obsesia purității și dorința accentuată de căutare a elementarului. În aceste tendințe s-a manifestat victorios anularea imitației realului și o sporită căutare a interiorității. Artiștii nonfigurativului au fost preocupați de exprimarea unei spiritualități profunde dar heterodoxe. Au căutat cu tot dinadinsul să realizeze fuziunea artei cu viața imediată sau cu imensitatea cosmică având convingerea că ating o dimensiune fundamentală a condiției umane.

In aceeași măsură, s-a manifestat și direcția opusă - aceea a impurității artei -. Ea a generat tehnica mai veche a colajului și a obiectelor *ready made*. Chiar asamblarea heteroclită este o formă de artă în care tema reprezentării nu mai are semnificație. În această manieră, obiectele folosite au fost *reciclate*. Trebuie menționat că există și azi predilecție pentru materialele aflate în dizgrație și pentru fenomenul kitsch. Toate acestea dovedesc cât de mult este dispusă arta de a se acomoda noilor provocări. Curentul neo-dada constituie un exemplu în acest sens. El se dorește o versiune voit derizorie a programelor constructiviste ca și cum deconstrucția ludică realizează o geometrie a sălbăticiei.

Estetica a căutat să reproblematizeze teoriile clasice pentru a le reda vitalitatea și a le face aplicabile artei contemporane. De exemplu, Th. de Duve propune o reinterpretare a imperativului kantian pornind de la Duchamp. „Fă orice astfel încât acesta să fie numit artă"[10]. Formula nu pretinde că arta e orice și nici că nu ar conta ce produce arta ci desemnează o condiție singulară a modernității: „universalitatea artei a devenit imposibilitatea ei care rămâne ca un *trebuie* al universalității"[11].

---

[10] Th. De Duve, *Résonances du readymade*, J. Chambon, Nimes, 1989, p. 141.
[11] Th. De Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, Paris, 1989, p. 136.

Scanned with CamScanner

¤

Un alt aspect specific artei contemporane este fenomenul de *dematerializare*. Rezultatul activității artistice este efemer, neterminat, uneori face loc hazardului sau depinde de un context care face problematică însăşi comunicarea fenomenului artistic. De pildă, operele care aparţin domeniului *land art*, sunt intransportabile. Opera nu mai e un obiect disponibil pentru patrimoniul universal ci este înscrisă într-un spaţiu precis, e supusă intemperiilor şi distrugerii. De pildă, „covoarele de polen" ale lui W. Laib care rămân doar în amintirea localnicilor sau pe o bandă video. Versiunile multiple de *happening* tind mai mult să asigure o anumită ţesătură de relaţii umane sau *body art*, care se caracterizează mai degrabă prin relaţia între artă şi viaţă. Rauschenberg propune încă un tip de relaţie între real şi pictură *combine paintings* iar Kaprow contestă ideea de frontieră mai ales în *living theater* care aboleşte distincţia dintre spaţiul scenic şi spectator. Kaprow constată că experimentele artistice recente au dus la disoluţia artei în sursele ei de viaţă[12].

Unele mişcări sociale cum este feminismul sau grupările minorităţilor care ridică anumite probleme de ordin etic, manifestă şi fascinaţie pentru forme arhaice ale artei oferind acesteia câmpuri noi de expresie. În aceste cazuri arta se înscrie mai puţin în cultură. Tocmai de aceea, unei arte dezarticulate îi convine mai mult o estetică relaţională în care opera nu mai e decât punctuaţia unui spaţiu colectiv sau personal cum afirmă Bourriaud în lucrarea sa din 1998[13].

In anii 60 s-a atins „apogeul dematerializării artei obiectului" prin impactul cu limbajul şi stilul conceptual, consideră H Foster [14]. Tot el este de părere că în ultimile decenii se manifestă tendinţa opusă, de revenire la real. Alţi gânditori însă consideră că arta actuală se

[12] A. Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Ed. du Centre Pompidou, 1996, p. 261.
[13] N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998.
[14] H. Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, 1996.

Scanned with CamScanner

doreşte a fi propria ei teorie şi critica dispozitivelor care-i asigură funcţionarea. Artistul pare că devine un antropolog consideră Danto care se întreabă despre limbaj şi natura artei cu implicaţiile ei sociale şi culturale. Ca urmare, arta s-ar părea că tinde să înlocuiască o filosofie care şi-ar proba lipsa de consistenţă. În această direcţie de idei, Kosuth şi Haacke nu fac estetică, nici teoria artei ci angajează arta spre denunţarea realităţii.

Toate aceste tendinţe, orientări, puncte de vedere şi-ar avea sursa potrivit teoriei lui Danto în ceea ce el numeşte *lumea artei* înţeleasă ca o medie teoretică necesară pentru înţelegerea operelor de avangardă.

Nathalie Heinrich, la rândul ei, vorbeşte de o "pragmatică a artei contemporane"[15]. Ea consideră că arta funcţionează pe baza a trei aspecte: transgresie, reacţie şi integrare adică „funcţia de inovaţie pentru creator, cea de mediere pentru comentator şi de adeziune/ respingere pentru spectator"[16]. Apoi, caracteristica majoră a artei contemporane constă în faptul că opera e astfel alcătuită încât mecanismul funcţionează în favoarea unei triple iluzii: libertatea artiştilor, incoerenţa publicului şi arbitrariul instituţiilor. Dacă, ţinând seama de toate acestea, mai considerăm şi faptul că arta e o formă de contestare a gustului, atunci nu mai înţelegem nimic aşa cum apreciază Anne Cauquelin[17].

De la respingerea artei pe aceste temeiuri, nu putem să ajungem la contestarea în egală măsură a esteticii. Y. Michaud susţine că o asemenea atitudine este greşită. El condamnă hiperempirismul postmodern al anilor ' 89 şi consideră că arta nu trebuie privită dintr-un singur punct de vedere. Există şi astăzi norme în artă şi ele continuă

---

[15] N. Heinrich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Nimes, J. Chambon, 1998, p. 72.

[16] Ibid. p.55.

[17] A. Cauquelin, *L'art contemporain*, PUF, Paris, 1992.

Scanned with CamScanner

să fie elaborate. O teorie generală poate fi redusă la variante sistematice sau la o schemă abstractă de comunicare. Ca urmare, gânditorul francez e de părere că direcţia descriptivă ar fi convenabilă şi ar pregăti acele „estetici dialogice" care „dau seamă de recunoaşterea operei prin dezbatere critică"[18].

Arta contemporană se confruntă cu provocările tehnologiei imaginii. Tehnicile tipăririi cele fotografice, de animaţie, ale televiziunii, instrumentele informaţionale cu omniprezentele jocuri video, informatica în numeroasele ei produse, toate aceste articulează o cultură care operează la nivel secund. Revoluţia electronicii vine să schimbe modul de gândire şi tiparele culturale. Noile tipuri de imagini constituie un moment de răscruce în raport cu imaginile obişnuite (cele picturale, cele fotografice) dar şi cu resursele limitate ale limbajului comun. Interpunerea între om şi maşină a unor limbaje de programare induce o nouă interactivitate care e concepută ca o interfaţă accesibilă spre public. După cum afirmă Couchot, „în cursul acestei cuplări a capacităţilor omului şi ale computerului, două lumi străine până atunci una faţă de alta, lumea clară şi rece a algoritmului şi lumea organică şi psihică a senzaţiilor şi gesturilor, altfel spus, limbajul logicii şi limbajul corpului sunt somate să se întâlnească prin intermediul interfeţelor"[19]. Or toate aceste aspecte sunt deosebit de semnificative din perspectiva artei iar estetica ar trebui să funcţioneze încă de la nivelul interactivităţii. Ea va beneficia de continuitatea accentuată dintre producere şi receptare.

Această lume virtuală generează însă un iluzionism tot mai halucinant al efectelor în jocurile video. De aici porneşte şi teama pentru destructurarea funcţiei realului. Se produce o pierdere parţială a identităţii datorită unor ţesături simbolice dense. Dar, totodată se

---

[18] Y. Michaud, *Critères esthétiques et jugement du goût*, J. Chambon, Nîmes, 1999, p. 24.

[19] E. Couchot, *Op. cit.* p. 84.

Scanned with CamScanner

produce, cred unii gânditori şi o anumită gândire melenaristă în care tehnologia preia conducerea de la biologism şi generează o umanitate capabilă să materializeze cele mai năstruşnice reverii.

Problema pusă artei este cum se pot însuşi artistic aceste imagini virtuale. S-a afirmat tot mai mult în ultimii ani că virtualul nu se opune realului ci actualului ceea ce ar însemna că virtualul nu-şi doreşte sp ne extragă, să ne scoată din real ci îl atrage pe acesta pe alte căi decât cele tradiţionale. Spre deosebire de viziunea care selectează doar aspectele eficiente pentru prezent virtualul multiplică numărul de schiţe care au în vedere fenomenul Orka. Raymond Bellour este foarte atent la aceste prezenţe virtuale aşa cum apar la Bill Viola sau Michael Snow.

Deocamdată însă, nu se poate afirma cu certitudine ce formă artistică durabilă se va naşte. Pentru a nu confunda arta cu ştiinţa sau arta cu viaţa, arta va trebui să inventeze o modalitate estetică de distanţare să demonstreze că poate să recepteze ceea ce defineşte arta.

În *Pictură şi societate*, istoricul de artă şi esteticianul Pierre Francastel îşi exprimă încrederea în aventura umană mai ales în domeniul artelor:"Artiştii, azi ca întotdeauna, constituie o clasă specială în societate, a oamenilor care au forţa de a manifesta sub formă nemijlocit sensibilă, posibilităţile şi nevoile semenilor lor". Dacă opera de artă este manifestarea sensibilă a unei gândiri umane, meditaţia estetică este aceea care caută să convertească acţiunea concretă a artei în concepte, modele teoretice, nu într-un scop exclusiv speculativ ci având un rol interpretativ şi critic care permite oricui să participe la o experienţă estetică.

Arta ultimelor trei decenii s-a modificat mult. Ea nu mai poate fi înscrisă cu certitudine într-o evoluţie care s-ar prelungi dincolo de cubism legând Renaşterea de impresionism. Ideea unei teorii estetice unice care să înglobeze diversele aspecte ale creaţiei artistice am văzut că pare azi nu numai desuetă dar chiar absurdă, pentru unii cel puţin.

Scanned with CamScanner

Practicile culturale şi artistice din societatea post-industrială, relaţiile pe care le întreţin cu instituţiile Statului, piaţa artei, media, arată că ideea autonomiei estetice a devenit de-a dreptul paradoxală deşi pentru secolul XVIII ea era ţelul. Azi se impune o altă logică culturală, orientată în special spre consum şi comunicare preocupată să asigure mai ales publicitatea şi schimbul de bunuri. Întemeierea solidă a unor judecăţi de gust capabile să dezvolte aspectele unor distincţii estetice pare a fi trecut în plan secund. deja îndelung clamata „criză a artei" exprimă în special disconfortul resimţit atât de public cât şi de lumea artei în faţa unei lipse de autenticitate si legitimitate de care pare să sufere arta contemporană aparent derutantă şi derutată de sine. Chiar dacă o viziune clar optimistă precum aceea a lui Francastel nu este poate în acord cu situaţia actuală a artei şi a esteticii contemporane, se poate presupune că artistul secolului XXI este capabil să găsească modalităţi de comunicare apelând la noile tehnologii iar meditaţia estetică va constitui în continuare, locul de întâlnire dintre o operă deseori tăcută, uneori ermetică dar oricum enigmatică şi publicul receptor, aflat şi el într-un proces de continue autodefiniri şi redefiniri.

Scanned with CamScanner

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

Adorno, T.W., *Théorie esthétique*, trad. fr. M. Jimenez şi E. Kaufholz, Klincksieck, Paris,1989

Achiţei Gh., *Frumosul dincolo de artă*, Meridiane, Bucureşti, 1987.

Andrei P., *Opere sociologice*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1973.

Aristotel, *Poetica*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1966

Barthes, R. „Eléments de sémiologie", *Communications*, Le Seuil, Paris,1964.

Bataille G., *La Littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957.

Baudelaire C., *Ecrits sur l'art*, Gallimard, Paris, 1971.

Baumgarten A.G. *Esthétique*, trad. fr. JY Pranchere, L'Herme, Paris, 1988

Bayer R., *Essai sur la méthode en esthétique*, Flammarion, Paris, 1953

Baxandall M. *L'oeil de Quattrocento*, Gallimard, Paris, 1985

* * * *Formes de l'intention*, Gallimard, Paris, 1991.

Beardsley M., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, Inc. Indianopolis, 1981

* * * „The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions", *Revue internationale de philosophie*, 28

* * * „Le discours critique et les problèmes de l'esthétique" in Lories (1988)

Beck A., *Genèse de l'esthétique française moderne: 1680-1814*, Albin Michel, Paris, 1994.Becker H.S., *Les mondes de l'art*, tr. fr., Flammarion, Paris, 1988

Bellemin-Noel J., *Vers l'inconscient du texte*, PUF, Paris, 1996.

Bellour R., *L'Entre-images, 2: Mots, images*, POL, Paris, 1999

Belting H, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, J. Chambon, Paris, 1989

* * * *Image et culte, Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Le Cerf, Paris, 1998.

Benjamin.W, „L'oeuvre d'art a l'ère de sa reproductibilité technique" in *Essais 2* 1935-1940, Denoel-Gonthier, Paris, 1971-1983

* * * *L'homme, le langage, la culture*, Denoel, Paris, 1971.

* * * *Le concept de critique d'art dans le romantisme allemand*, Flammarion, Paris, 1986

Scanned with CamScanner

Walton K, *Mimesis as Make-Believe,* Harvard Univ. Press, 1990.
* * * "Les catégories de l'art", in Genette, 1992.
Weber M., *Le savant et le politique*, Plon, Paris, 1959
Weitz M., *Problems of Aesthetics*, Macmillan, 1970
Winckelmann JJ, *Réflexions sur l'imitation des œuvres de la peinture et de la sculpture grecques*, Aubier, Paris, 1954.
Wittgenstein L., *Investigations philosophiques*, tr. fr. Gallimard, Paris, 1961.
* * * *Remarques sur les couleurs,* tr. fr. Granel, TER, Paris, 1984
* * * *Leçons et conversations*, tr. fr. Gallimard, 1992.
Wollflin H., 1915, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* tr. fr. Gallimard, Paris, 1915.
Wollheim R., « Dessiner un objet » in D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 1988.
* * * *Painting as an Art*, Princeton UP. 1987
* * * *L'art et ses objets*, tr. fr. Aubier, Paris, 1994.
* * * « On Pictorial Representation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, nr. 3, 1998.
Yanal RJ., *Institutions of Art*, The Pennsylvania State Univ. Press, 1994.
Zemach EM., *Real Beauty*, Univ. Park, 1997.
Zilsel E., *Le génie*, tr. fr. Minuit, Paris, 1993

Scanned with CamScanner

Ce semnificație are „criza” contemporană a esteticii şi a artei? În ce constă ea? Există soluții? Are arta un viitor? Dar estetica?

Sunt întrebări la care acest volum caută răspunsuri prin *aplicații şi experimente*. Pentru acestea însă, înțelegerea *temelor fundamentale* este strict necesară.

13517 05

ISBN 973737106-2

9 789737 371065

Lei noi 17,00

Scanned with CamScanner